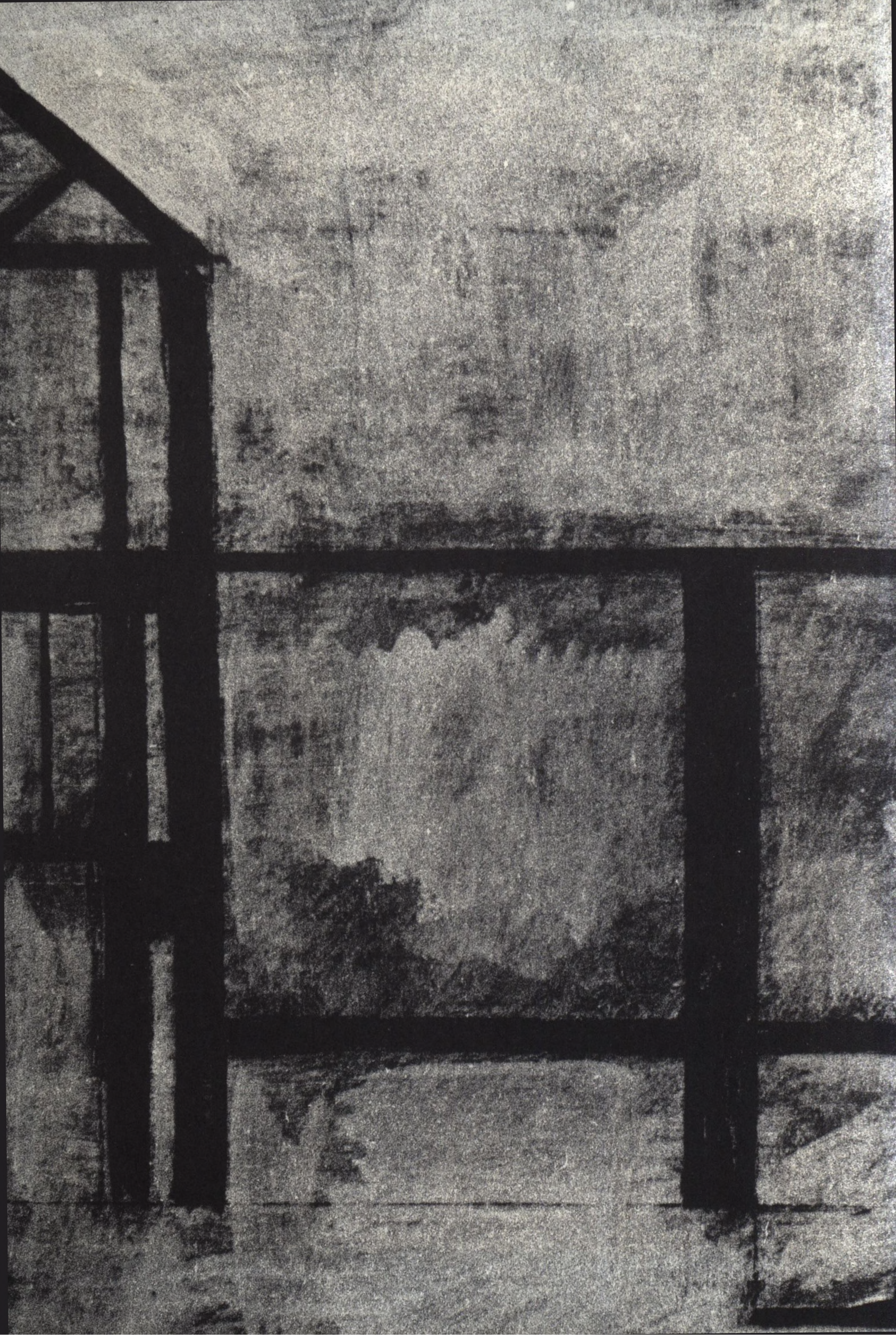
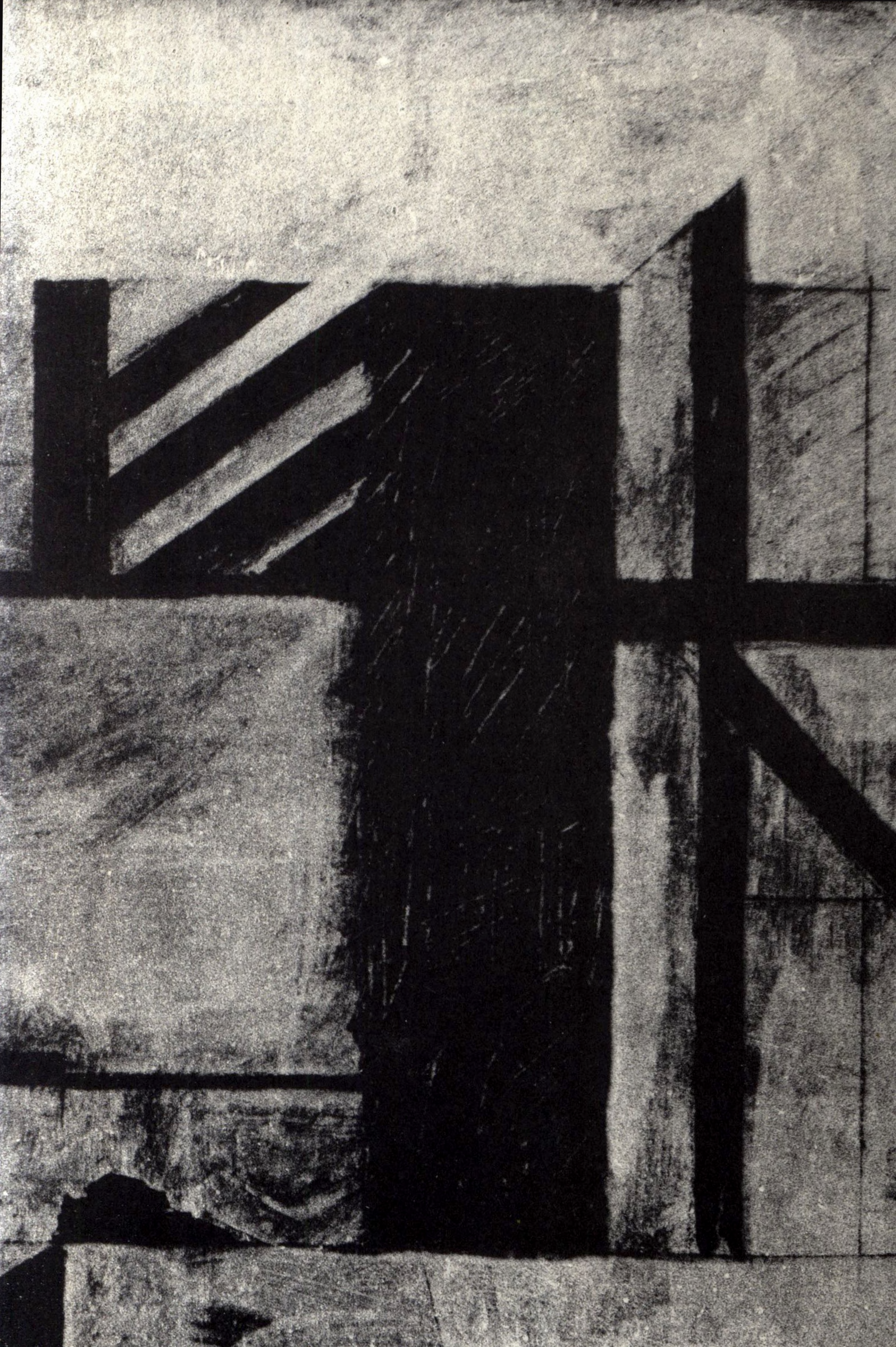
В. ГАЕВСКИЙ

Флейта Гамлета







В. ГАЕВСКИЙ

Флейта Гамлета



В. ГАЕВСКИЙ

Флейта Гамлета

Образы современного театра

Москва
В/О «Союзтеатр» СТД СССР

Главная редакция театральной литературы
1990

УДК 792.03
ББК 85.334
Г13

Редактор С. Никулин
Художник Е. Клодт

Авторы фотографий:

И. Александров
П. Антонов
В. Баженов
Ю. Белинский
Б. Ведьмин
Ю. Зинкович
В. Плотников
М. Чернов

«Флейта Гамлета» — сборник статей и эссе известного советского театрального критика Вадима Гаевского, посвященных культурной и театральной жизни 60—80-х годов.

События современности в книге Гаевского тесно связаны с театральной историей, круг затронутых в ней имен и явлений чрезвычайно широк — от Русских сезонов в Париже до гастрольного приезда в Москву осенью 1988 года спектаклей Ингмара Бергмана. На страницах книги легко и непринужденно соседствуют — Станиславский и Мейерхольд, Дягилев и Крэг, Чехов и Ануй, Бакст и Пикассо, Любимов и Барро, Стрелер и Брук, Вивьен Ли и Марлен Дитрих...

Памяти моих родителей

От автора

Это книга откликов на самые яркие театральные впечатления моей жизни: отчасти исследования, отчасти воспоминания, отчасти рецензии, написанные по горячим следам, отчасти воображаемые портреты. Определить жанр книги более точным словом я не берусь, но не хотел бы, чтобы в ней видели сборник случайных статей: она составлена по достаточно жесткому плану. Обеим крайним частям — отечественной и зарубежной — предшествуют очерки о режиссерах-предтечах, режиссерах-вождях, Станиславском и Гордоне Крэге. Так же построена и короткая средняя часть, посвященная Дягилеву и художникам его времени и его круга. А кроме того, как я надеюсь, книгу конструирует ее внутренняя тема, ее лейтмотив, возникающий, пропадающий, возвращающийся вновь,— все, что написано в ней о «Гамлете» и гамлетизме. Добавлю лишь, что я имею в виду не только спектакли, которые в разное время поставили Крэг, Барро, Брук, Любимов, Бергман, и тот непоставленный спектакль, о котором мечтал Мейерхольд, но и стихотворение Бориса Пастернака:

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю...

Впервые я услышал это стихотворение в самом начале 50-х годов от приятеля, изредка посещавшего Переделкино. Ни он и, конечно, ни я ничего не знали тогда о романе. Тем более было удивительно сознавать, что где-то, в каких-то двадцати километрах от Москвы, и не когда-то, в «те баснословные года́», а прямо-таки сейчас рождается поэзия, которая — мы понимали это хорошо — останется в русской культуре навечно. Теперь, уже в наши дни, даже трудно представить себе, чем могло стать одно стихотворение из четырех строф, какой вакуум заполнило оно и какую пустоту вокруг себя обозначило, обрисовало. Ведь кроме музыки Шостаковича и Прокофьева, игравшейся после жданов-

ских постановлений далеко не каждый день; кроме нечастых концертов погибавшего Софроницкого и молодого Рихтера, упрямо набиравшего силу, стремительно выраставшего в того пианиста, которого знают теперь во всем мире; кроме двух бабановских и двух кооненовских ролей, сыгранных еще в 30-е годы; кроме довоенного мхатовского спектакля «Три сестры»; кроме, конечно же, великого, все еще великого балета, мало что на рубеже 40—50-х годов имело прямое отношение к нашей призрачной жизни и к подлинному реальному искусству. Тем более публиковавшаяся поэзия той поры, она была сплошь в дурном смысле слова театральна. А тут стихи, навеянные образами самой театральной пьесы всех времен, и в них слова о «дверном косяке» и заключительная строка, полная житейской мудрости и народного здравого смысла. Это «прислонясь к дверному косяку» западало в сердце сильнее всего. Прозаическая подробность захватывала даже больше, чем «замысел упрямый» всех четырех строф, с гениальной смелостью объединивших Евангелие и Шекспира. Мы узнавали, что лирика продолжала существовать. Лирика возрождалась в словах домашнего обихода. В стане холодных абстракций, которыми мы были окружены, можно было дышать «прислонясь к дверному косяку», можно было действовать, можно было думать. Пастернаковские стихи, не ведая о том, пролагали пути к новому, нынешнему театру. Но только ли о театре думал поэт, когда писал стихотворение и работал над комментариями к своим шекспировским переводам? Теперь мы знаем, что это не так. Пастернак думал о романе.

«Замысел упрямый» — это роман.

Гамлет Пастернака — Гамлет-художник.

По своей судьбе он избранник, по человеческой сути — гордец. «Я один, все тонет в фарисействе» — не горькая жалоба, но горделивый вызов. Здесь новая ситуация, которую описывает великий поэт и собственной жизнью удостоверяет. Одинокий, безмерно одинокий человек в своем полном одиночестве черпает неожиданную и непобедимую силу. Это — одна из основ трагедийной этики наших дней, философия существования героических персонажей нового театра. Стихотворение Пастернака написано в 1946 году, а за два года до того в оккупированном Париже была показана «Антигона», трагедия Жана Ануя, и там прозвучал сходный мотив, затем повторенный в «Жаворонке» и самим Ануем осмеянный в «Бедном Битосе». Театр трагедии во Франции кончился, когда раздался этот смех. Родился театр абсурда.

Но мы забежали немного вперед. Подробнее об этом будет

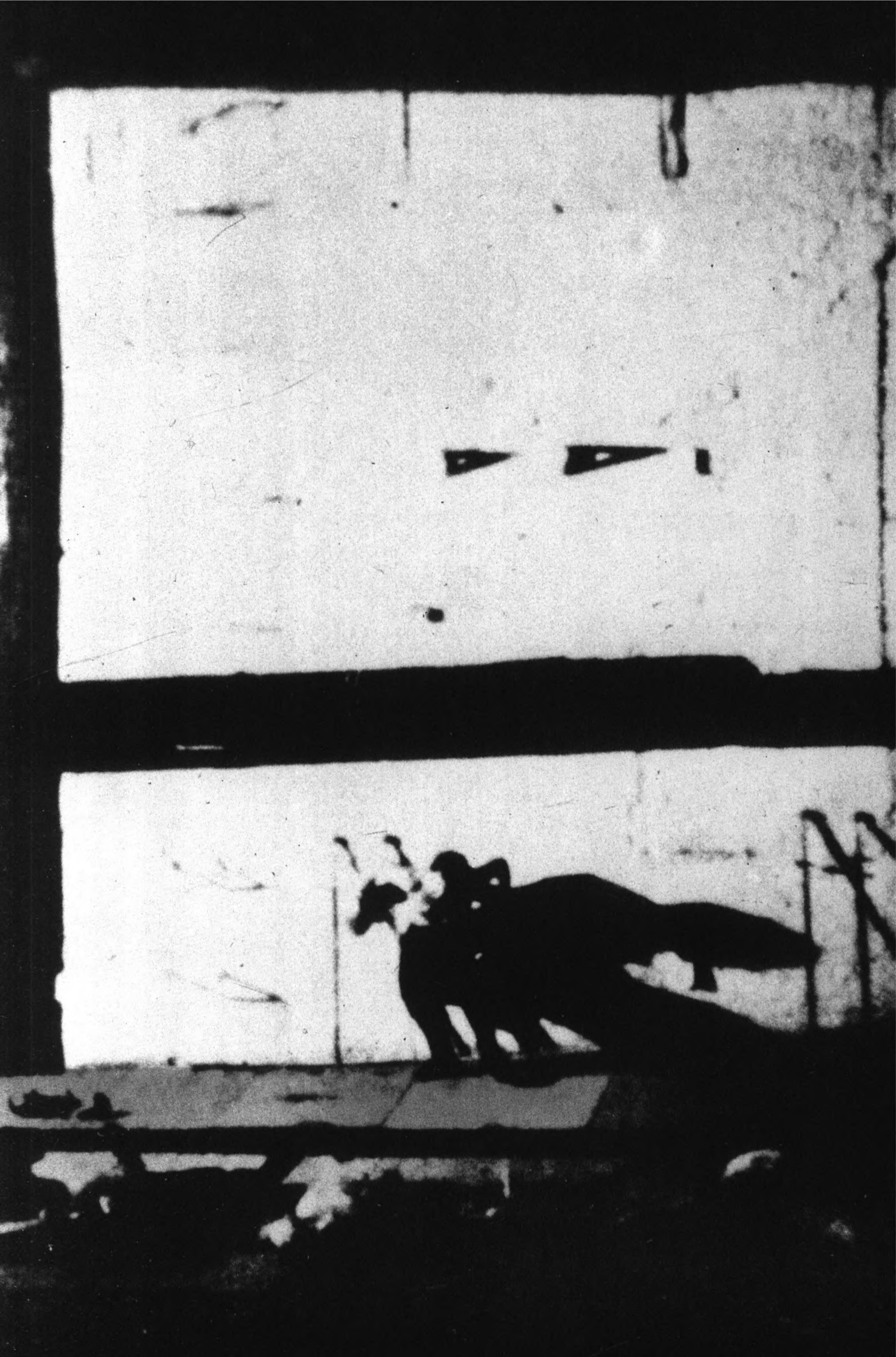
рассказано позднее. Возвращаясь к стихотворению «Гамлет», добавим, что Пастернака страшила не Голгофа, не казнь: боялся он не успеть, боялся, как бы и его ненароком не коснулось фарисейство. «Жизнь прожить — не поле перейти» — означает только это. И когда я прочитываю «Гамлет» до конца, перед моими глазами возникает поле в клевере, спелой ржи или в снегу, переделкинское поле, где ранним утром гуляет немолодой статный поэт перед тем, как сесть за письменный стол и уже не вставать из-за него до поздней вечерней прогулки...

Возможно, подобная ситуация покажется изжившей себя, архаичной. И правда: атмосфера меняется на наших глазах. Определились широкие культурные движения (значительно поляризовавшиеся, надо признать: одно — в сторону серьезного освоения модернизма, условно говоря — в сторону Стравинского и Пикассо; другое — в сторону возрождения русской религиозно-философской мысли, в сторону Флоренского и Владимира Соловьева). Как грибы после дождя появляются различные группы: поэтов, актеров, живописцев и рок-певцов; грядет эпоха Плеяды или даже многих плеяд, кончается эпоха одиноких трагических противостояний. Все это так, спору нет, но и Гамлет не уходит с театральных подмостков. И вспомним, другой гениальный поэт, Александр Александрович Блок, чьи лучшие годы пришлись не на глухое безвременье, а на так называемый «серебряный век», тоже ведь отождествлял себя с принцем Датским.

Я Гамлет. Холодеет кровь...
И гибну, принц, в чужом краю,
Клинком отравленным заколот.

«Клинок отравленный» Александра Блока и лермонтовский «булатный кинжал» — вечная атрибутика русской поэзии, несменяемый реквизит нашего театра.









Станиславский

В молодости Станиславский мечтал быть оперным певцом, в зрелые годы — актером-трагиком, наподобие Томмазо Сальвини. Он брал уроки пения (у тенора Федора Комиссаржевского, отца знаменитой актрисы), у него был природный бас и ему была дана природная музыкальность, но после первых же серьезных проб выяснилось, что певец из Станиславского не получился. Сам Константин Сергеевич говорит об этом не без сожаления, но и без обиняков, в обычной своей подкупающе искренней манере. Оперная карьера так и осталась обманувшей юношеской мечтой. Но увлечение оперой не прошло бесследно. В сезоне 1918/19 годов Станиславский организовал Оперную студию при Большом театре и вскоре поставил «Евгения Онегина» с молодыми певцами, которых он учил проживать каждую роль и дорожить каждой нотой. «Онегин» — первый ностальгический спектакль на русской сцене. В него вошла никогда не покидавшая Станиславского любовь к Чайковскому, Пушкину и пушкинской Москве, но кроме того, «жажда основ и мастерства, с одной стороны, и отвращение к дилетантизму — с другой», по словам Станиславского, нашедшего в вокальном искусстве «прочные основы техники, виртуозности». Вопреки устойчивому предрассудку, Станиславский ставил виртуозность очень высоко, не представляя без нее театра.

Существовала и более глубокая связь между оперой и Станиславским-актером. По-видимому, та красочная идеальность, которая была присуща ему, питалась впечатлениями детских и юношеских лет, ярчайшими впечатлениями, полученными в Большом театре. Достаточно перечитать страницы «Моей жизни в искусстве», посвященные гастролерам — великим итальянским певцам, или же многочисленные строки о Шаляпине (а это был один из немногих людей, с которым Станиславский был на «ты»), чтобы представить себе, каким могучим было воздействие оперных могикан на феноменально восприимчивого любителя-москвича, притом что вкус к опере в Москве был особенным, похожим на культ, сравнимый лишь с петербургским культом балета.

Здесь надо искать генезис художественного облика Станиславского-актера. Его же гениальность состояла в другом — в целой серии блестящих психологических открытий. Станиславский по-новому взглянул на театральный персонаж. Он открыл для себя существование внутреннего образа человека. За несколько лет до появления чеховских пьес Станиславский стал строить характер на парадоксе, на алогичной игре, на несовпадении внешнего и внутреннего образа, чего не делал ни один характерный актер

традиционного типа. Но именно это предполагала сентенция, к которой Станиславский пришел еще в сезоне 1889/90 годов: «когда играешь злого,— ищи, где он добрый». Школа Станиславского — школа разгадчиков человеческих тайн, исследователей, виртуозов-аналитиков, виртуозов-поэтов. Не довольствуясь более внешней техникой и речевой манерой старых мастеров, Станиславский дал новое измерение актерской работе. Он развернул ее вглубь. Он заговорил о «подводном течении», о «сверхсознательном» и «интуитивном». Первостепенное значение получил подтекст. Станиславский первым понял — а может быть, угадал — спасительную роль подтекста для судеб театра и в жизни самих людей наступающего века. Подтекст Станиславского есть пространство души и есть условие человеческой свободы. Подтекст есть то, что поддерживает связи между людьми. Текст может разрушить эти связи, подтекст может их восстановить. Из такого понимания подтекста возникли знаменитые паузы Художественного театра. И как ни парадоксально, отсюда возникли и не менее знаменитые «шумы», все эти звуки и голоса, над которыми так много и так недобро смеялись. Человек в спектаклях Художественного театра существовал не сам по себе, а в связи с живущим миром и живущими другими людьми, в одушевленной среде, подобной воздушной среде, открытой художниками-импрессионистами. Негромкая музыка жизни наполняла спектакли, скрытая музыка человеческих ожиданий. В конечном счете все сводилось к разрушению рационалистических стереотипов, на которые опирался традиционный театр. Станиславский по-новому — и в духе новых идей — представлял себе структуру внутреннего мира человека. Он и играл новизну, обновление, новых прекрасных героев.

Проще сказать, Станиславский играл новых людей, появившихся в России, и прежде всего в Москве, на рубеже двух столетий. А может быть, именно он дал им облик и силуэт, перевел неуловимый и только еще определявшийся душевный склад на язык интонаций и жестов. Почти каждый его чеховский, а отчасти горьковский и тургеневский персонаж — портрет просвещенного московского интеллигента. Это совсем не петербургский разночинец и тем более не петербургский дворянин, он чужд роковых страстей и несбыточных социальных стремлений. Это человек высокой мечты, а вместе с тем — реального дела. Это деятельный идеалист, деятельный подвижник. Это московский Гамлет. Б. Алперс, выдающийся советский театровед, писал, что во всех ролях Станиславского присутствовал «вечный спутник»,— Алперс

имел в виду Дон Кихота. Постоянным спутником Станиславского был и гамлетизм, в той или иной мере присущий москвичам его времени и его круга.

К Шекспиру и к высокой трагедии Станиславский тянулся всю жизнь. Мы уже говорили, как много для него значил Сальвини в роли Отелло. Еще до организации Художественного театра, еще в Московском обществе искусства и литературы, во второй половине 90-х годов, Станиславский сам сыграл «Отелло», — отчасти чтобы проверить себя, отчасти чтобы освободиться от магической власти своего кумира. Безусловного успеха он не имел, хотя обликом и статью своей, казалось, был создан для трагического репертуара. С тех пор повелось считать, что Станиславский — не трагедийный актер, так полагал Немирович-Данченко, с этим соглашался почти весь критический цех, в конце концов в это поверил и сам Станиславский. И лишь один человек нисколько не сомневался в том, что Станиславский — великий трагик, может быть первый трагик Европы. Этого человека звали Гордон Крэг. Роль Гамлета в своем знаменитом спектакле он предназначал для Станиславского, но Немирович-Данченко настоял на своем, Гамлета сыграл Качалов.

Не нам вступать в давний спор, но очевидно, что Крэг исходил из нетрадиционного представления о шекспировском театре. Крэгу нужна была необыкновенная красота Станиславского, его внутреннее одушевление, его почти неправдоподобная внутренняя свобода. А более всего ему нужно было мужество Станиславского, героическое приятие жизни. Стихийным темпераментом Станиславский не обладал, он был Гамлетом чеховской эпохи. Внешняя манера его нередко была очень простой, а внутренний образ — красочным и укрупненным. Точный в деталях, в жанровых красках — как и любой мхатовский актер, Станиславский выходил далеко за пределы характерности, за рамки жанра. Он играл характерные черты людей и играл царственную сущность человека. Царственным выглядел и карточный шулер, и старый измученный музыкант, и полный сил артиллерийский подполковник. Даже увидев лишь фотографию, лицо подполковника Вершинина — Станиславского трудно забыть: оно и в самом деле прекрасно. Вспоминаются слова Астрова, другого персонажа Станиславского: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Есть абсолютная достоверность в этом военном с эполетами, со шпагой и в чеховском пенсне с длинным шнурком, и есть какая-то ослепительная театральность. Это подлинный Чехов, но и что-то еще. А может быть, это тот

Чехов, которого нам предстоит открывать: Чехов высокой трагедии, Чехов — театральный романтик.

Очевидно, что и эту роль окрашивал гамлетизм.

Впрочем, вся жизнь Станиславского складывалась по законам шекспировской драмы.

С приходом Станиславского возникла ситуация, которую старый московский театр не знал, да и, по-видимому, не считал возможной. Дала трещину классическая гармония артиста и времени, артиста и среды, пришел конец патриархальным отношениям публики и артиста. Станиславского ожидала иная — более драматичная судьба. Он был художником, порывавшим со своей средой и опережавшим свое время. По своему темпераменту Станиславский нисколько не походил на Мейерхольда, вечно мятущегося и вечно мятежного ученика, которого «страсть к разрывам», говоря пастернаковскими словами, и в самом деле манила. От своего фабриканта-отца, от своих предков, ярославских крестьян, Станиславский унаследовал совсем другую страсть: страсть к упорядоченному труду, к хорошо и надолго поставленному делу. Он был безукоризненный семьянин, безупречный деловой человек и основал Художественный театр на началах некоторой идеальной семьи и некоторого идеального дела. Своих учителей он бесконечно почитал, своих учеников опекал и нежно любил, а в трудную минуту, как это случилось с Мейерхольдом в 1938 году, приходил им на помощь, поднявшись над былыми распрями, не вспоминая пережитых обид и не думая об опасностях, которым подвергал его благороднейший и бескорыстнейший жест: благородство было его второй натурой. И все-таки наступал момент, когда соображения обычного порядка отступали на второй план, деловые интересы переставали играть какую бы то ни было роль, человеческие привязанности не останавливали больше, и Станиславский, с болью в душе, шел на разрыв со многим из того, что было дорого для него, что составляло смысл его жизни. Так складывались его отношения с Малым театром, традиции которого он впитал, и точно так же складывались отношения с Художественным театром, традиции которого им создавались. Идиллия возникала редко, а чаще возникал конфликт. И сколько раз этот великий искатель оказывался в оппозиции к большинству, и сколько раз великий оппозиционер попадал в положение одиночки в собственном стане.

Совсем не случайно две лучшие роли Станиславского его ранней поры, принесшие ему огромный успех, признание и нечто большее: совершенно особое положение, совершенно особое

имя,— это Уриэль Акоста и доктор Штокман, два максималиста, бросающих вызов старым догмам и сплоченной толпе, жертвующих личным счастьем, два человека идеи.

Идея, которой Станиславский служил, была идея высшей правды. Он искал к высшей правде различные пути (все эти известные, сменявшие друг друга «линии» Художественного театра: «линия историко-бытовая», «линия фантастики», «линия символизма и импрессионизма», «линия интуиции и чувства»), он понимал высшую правду широко — как художник, как мыслитель и как моралист, а главное, самое существенное для него: в высшую правду он глубоко верил. В высшую правду верил и каждый его лирический персонаж: и Сатин, и князь Абрезков, и подполковник Вершинин. Вне высшей правды, по Станиславскому, нет ничего, ради чего стоит жить, нет ни искусства, ни человека.

Понятие это для Станиславского имеет универсальный смысл: оно важнейший, если не единственный, критерий режиссуры и актерской игры и в то же время важнейший, если не единственный императив человеческого духа.

Носитель же высшей правды — это актер, актер драматического и музыкального театра.

Здесь узел противоречий, с которыми Станиславский сталкивался всю жизнь, здесь источник внутренних драм, причина бурных внезапных разрывов. Потому что Станиславский, поднявший образ актера на небывалую высоту и все делавший для того, чтобы утвердить главенствующую роль актера на современной сцене, Станиславский, сам актер по призванию, по страсти и по крови своей, сам гипнотическая личность и в ярчайших словах описавший актерский гипнотизм, этот Станиславский если кого и ненавидел всю жизнь, то именно актера, Актер Актеровича, актера-каботина. Актер-лицедей казался ему актером-лжецом, олицетворением художественной, человеческой и социальной неправды. Разоблачению актера-лжеца посвящены его книги, а также статьи, к разоблачению актера-лжеца нередко сводились его бесчисленные, длительные и часто казавшиеся инквизиторскими режиссерские экзерсисы. Хотя, как сказать: кто был инквизитором, а кто — жертвой? Знаменитое «не верю!» Станиславского, отвергавшее актерскую приблизительность, неточность и фальшь, это «не верю!» звучало и как заклятие, и как «сгинь!», и как «чур, меня!», и как голос упорствующей истины, и как глас вопиющего в пустыне. Читаешь рассказы о репетициях, прерываемых «не верю!» на каждом шагу, и видишь как наяву: на сцене молодые, да и не очень молодые артисты, которые все умеют, все понимают и не

веруют ни во что, а за режиссерским столиком одинокий вдохновенный старик, и в глазах у него — Аввакумов огонь, а в душе страсть Гамлета, Штокмана или Уриэля Акосты.

Режиссерская техника Станиславского сводилась к тому, чтобы мотивировать и обосновать каждую реплику, каждый жест и каждое действие актера на сцене. А его общая художественная установка заключалась в том, чтобы дать высокие этические оправдания театру. Сын фабриканта и сам фабрикант, весьма успешный в делах и весьма умелый в практических вопросах, Станиславский отвергал какой бы то ни было цинизм — все равно, практический или идейный, издавна распространенный в актерской среде и особенно широко распространившийся в XX веке.

Отвергал он способность актеров с равным усердием служить добру и злу, свободе и деспотии. И особенно яростно отвергал он актерское презрение к труду, привычку к праздности, бездеятельности духа.

Среди множества славных имен, упомянутых на страницах «Моей жизни в искусстве», лишь одно поминается безо всякого энтузиазма. Этот враг Станиславского, его антипод в пантеоне великих имен — англичанин Эдмунд Кин, правда Кин не из реальной истории, а из пьесы Дюма, герой неумирающей театральной легенды. Пьеса Дюма называется «Кин, или Гений и беспутство», создан образ гениальности, не опирающейся ни на труд, ни на долг, ни на мысль, ни на какую бы то ни было культуру; и сотни актеров, все свободное время проводивших в бильярдных и портерных, хранили в душе этот образ, лелеяли эту мечту, в уверенности, что в нужный момент их посетит озарение, дар Аполлона, бесценный дар небес, и что в этом-то состоит благородная привилегия актера. С подобной философией творчества Станиславский боролся всю жизнь. «Гений и беспутство» для него две вещи несовместные. Слово «беспутство» — вообще не из его словаря, он предпочитал другое слово — «работа». «Работа актера над собой» — называется одна из его книг, «Работа актера над ролью» — другая. Книги давно стали хрестоматийными, и нас перестал задевать заключенный в названиях полемический смысл. А между тем надо было обладать немалой решимостью, чтобы так озаглавить театральный трактат, чтобы так — с открытым забралом — бросить вызов тирании толпы и закоренелым актерским предрассудкам.

Конечно же, и до Станиславского выдающиеся актеры работали и «над ролью» и «над собой»,— и Станиславский знал это лучше других: примерами такой напряженной работы пестрят

страницы его воспоминаний. Но Станиславский был, по-видимому, первым, кто заговорил об этом вслух, и, что важнее, он поднялся над эмпирическим индивидуальным опытом одиноких мастеров и создал глубоко разработанную универсальную «систему». Он разработал комплекс понятий, придумал терминологию, которой отныне пользуется театральный мир, дал наименование многим непознанным сторонам актерской игры,— к загадкам актерской игры он подошел как к научной проблеме. Вот о ком можно сказать, что он поверил алгеброй гармонию, и то будут не пустые слова. Тема Сальери занимает особое место в его жизни.

В 1915 году Станиславский сыграл Сальери в пушкинском спектакле, поставленном в Художественном театре Немировичем-Данченко и Александром Бенуа. Многое было вложено в эту роль: «За каждым словом роли был накоплен огромный духовный материал, каждая мелочь которого была так дорога, что я не мог расстаться с нею»,— пишет Станиславский в «Моей жизни в искусстве», а чуть раньше объясняет замысел свой, очень глубокий, пророческий, по-пушкински необозримый. Станиславский задумал сыграть то, с чем столкнет нас нынешний век: трагедию теоретического мышления, трагедию преступного долга. И тем не менее роль не получилась, с самого начала «не пошла» и пушкинский спектакль стал страшнейшим провалом в его жизни. «Я жестоко провалился в роли Сальери»,— признается он сам, объясняя неудачу свою неумением произносить стихотворную речь на сцене.

Подумаем и мы, что означает этот провал, а означает он вот что: актер Станиславский, у которого было много общих с Сальери черт, не смог до конца идентифицировать себя с ним, не смог оправдать убийство Моцарта, не смог убедительно сыграть неверие в высшую правду. Ненавидя всем сердцем мнимых моцартов, праздных гуляк, Станиславский сам был Моцартом, сам был богом. Он это знал, и он знал, что Моцарт и есть высшая правда.

Он это знал, но, может быть, не всегда с этим соглашался.

В душе Станиславского от рождения жил аскетический моралист и артист мольеровского склада и типа — недаром он любил оперу, оперетту, балет и сам замечательно играл Мольера. Артистичность и аскетизм — два полюса этой сложной, очень много воспринявшей натуры. Аскет Станиславский предпочитал правдоподобие и строгий коричневый цвет, в который окрашен зал Художественного театра. Артист Станиславский любил праздники, буйную фантазию и яркий колорит, любил радостную

иррациональную театральность. Ведь именно под руководством Станиславского возник у Михаила Чехова его гениальный и ни на что не похожий Хлестаков. А на премьере ослепительной «Принцессы Турандот» именно Станиславский воскликнул, что Вахтангов нашел то, к чему он, Станиславский, шел долгие годы. И разве не он поставил «Горячее сердце» и «Безумный день», самые яркие, самые театральные спектакли Художественного театра?

В книге «Моя жизнь в искусстве» есть знаменитый рассказ о встрече с Толстым. Толстой шел по улице и «с большим темпераментом» обличал армию, военных, «узаконенное убийство человека». Но затем, как пишет Станиславский, «точно выросли из-под земли два конногвардейца... они были великолепны. Толстой замер на полуслове и впился в них глазами, с полуоткрытым ртом и застывшими в незаконченном жесте руками. Лицо его светилось. „Ха-ха! — вздохнул он на весь переулок.— Хорошо! Молодцы!“ — И тут же с увлечением начал объяснять значение военной выправки. В эти минуты легко было узнать в нем старого опытного военного».

Это, конечно, не только портрет, но отчасти и автопортрет. О нем, Станиславском, тоже можно рассказывать немало подобных историй. И он, как и Толстой, бывал божественно непоследователен, возвышенно несправедлив. Да и сами его драматические отношения с музами складывались по-толстовски. Не лишне напомнить, что с Толстым связаны режиссерский дебют Станиславского (он поставил «Плоды просвещения») и одна из его неоспоримых актерских удач (князь Абрезков в «Живом трупе»). Не будет поэтому натяжкой предположить, что образ Толстого становился духовной опорой и в черные дни, в те дни, когда по болезни Станиславский достаточно долго (несколько лет) не посещал театра в Камергерском переулке. В те дни, когда он думал — не мог не думать — об уходе.

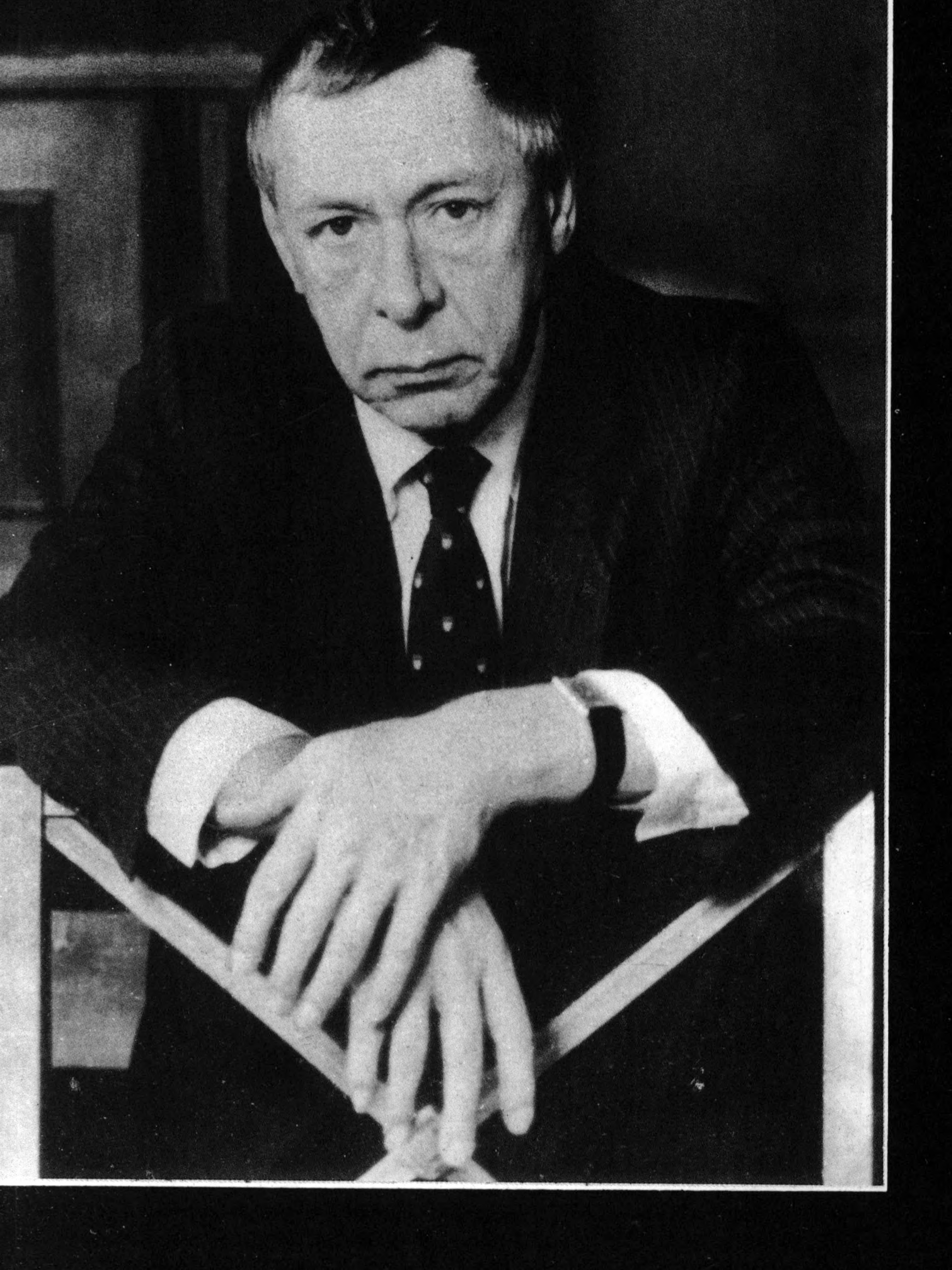
Он не ушел: не позволила страстная привязанность, не позволило чувство долга.

Но терзания его были жестоки.

Об этих терзаниях, о невидимых миру слезах рассказывает Василий Орлов, вспоминая о посещении больного Станиславского в начале 30-х годов труппой мхатовских актеров и режиссеров: «Станиславский лежал в постели. Его большая голова в ореоле седых волос покоилась на подушке. Не глядя на нас, он произнес глухим голосом: „Общий поклон“. И после паузы: „Садитесь“. Мы сели подле кровати. Стояло тягостное молчание.

И. М. Москвин, желая как-то разрядить атмосферу, сострил: „Если руководитель не идет к производству, то производство идет к руководителю“. Эта шутка повисла в воздухе. Мертвая тишина. Было слышно, как тяжело задышал Москвин. После томительной паузы,— нет слов, чтобы передать все это так, как было,— после паузы Станиславский заговорил: „Я отдал вам, театру всю свою жизнь! Я, купец Алексеев, актер Станиславский, я болен, а вы разваливаете дело моей жизни, мой труд...“ На глазах изменились лица Москвина и Тарханова, Раевского и Сахновского. Обращаясь по очереди к каждому из нас, Станиславский жег нас словами как каленым железом. Это было ужасно! И вдруг он заплакал, заплакал, как обиженный ребенок, горько, со всхлипываниями, слезы лились по его морщинистым щекам, глаза беспомощно моргали, голова еще глубже вдавливалась в подушку. Как передать нашу боль, наш стыд, наше горе? Вот, в последний раз всхлипнув, Константин Сергеевич затих и после длинной, необыкновенно, ужасно длинной паузы, не глядя на нас и не утирая слез, сказал еще глуше, чем прежде: „Общий поклон“».

Этот волнующий и достоверный рассказ дает нам возможность увидеть подлинный образ Станиславского — театрального вождя, Станиславского — московского Гамлета, в старости — московского короля Лира. С тех пор прошло более пятидесяти лет, но глухой голос его достигает нас и доныне.



Образ театра



«Чайка» А. Чехова.
Аркадина — Т. Лаврова,
Медведенко —
Е. Киндинов,
Дорн —
И. Смоктуновский

Театральная весна конца 50-х годов возвестила о себе необычными актерскими голосами. На сцене заговорили не механически и не нараспев. Нас поражала натуральность речи. Впоследствии, на Таганке, из преднамеренно неотделанной, что называется, «грубой» речи возникла новая музыка, возник новый стиль,— по началу же брала в плен неискусная искренность интонаций. У этой манеры было много очевидных достоинств и только один скрытый дефект: создавая внутреннюю форму, внешней формы она создать не могла (что отчасти объясняет нелегкую жизнь некоторых шумно начавшихся художественных предприятий). Но кто тогда думал о внешности, о внешней форме? Немногие ветераны, связанные с театром довоенной поры. Молодые же авангардисты пути к обновлению искали не через пластику, не через движение и не через ритм, а почти исключительно через слово. И строго говоря, это естественный путь. Театральные эпохи отличаются друг от друга стилистикой сценической речи. Театральное мировоззрение, его формирование, его слом неотделимы от характера фразировки.

В начале было слово.

В начале было слово, и это не просто слова. Нам сейчас и не объяснить, какой широкий и даже всеобъемлющий смысл вкладывался на рубеже 50-х и 60-х годов в понятие «современный». Оно предполагало свободу от множества предрассудков и табу. Оно означало новое мышление, да и саму способность мыслить. Оно несло в себе реабилитацию инстинктов, эмоций, страстей, реабилитацию реальности, реабилитацию жизни. Но кроме того, слово «современный» стало знаком некоторой общности, оно сплачивало людей, оно было словом-паролем. И когда молодые артисты-москвичи решили создать театр-студию и соединить свою судьбу, они назвали свой театр «Современником». Возглавил «Современник» Олег Ефремов.

Среди сверстников, актеров «Современника» и режиссеров 60-х годов, Ефремова выделяло многое, и прежде всего — трезвость ума. Это был наиболее трезвомыслящий человек своего цеха. Он сохранял ясную голову при любых ситуациях, при решении любых проблем, организационных и художественных, актерских и режиссерских. Спектакли его в «Современнике» несли ту же печать незатемненной и незаблуждающейся мысли. Склонность к иронии придавала этим спектаклям необходимую соль,— Ефремов совсем не был постановщиком-резонером. Он создал свой стиль, суховато-изящный, но полный внутреннего огня, его интересовали обыденные люди с возвышенным складом души и чув-

ством ответственности перед жизнью. Современной ему казалась аскетически благородная театральность. Праздники мало увлекали его, как, впрочем, и серые дни, он был художником не праздников, не буден и не катастроф, он был художником трудных обстоятельств. Как исследователь трудных обстоятельств Ефремов всегда оказывался на высоте, он находил такие решения, которые выглядели единственно верными, не оскорбляли фальшью, ничем не резали слух и при этом оставляли надежду. Ни в одной из своих постановок и ни в одной из своих ролей Ефремов не терял присутствия духа.

С тех пор много воды утекло, и слово «современный» потеряло значительную часть своей прежней магической власти. Оно уже не соединяло, а разъединяло людей. Оно утрачивало художественную определенность. Кризис «Современника», переход Ефремова с частью актеров во МХАТ явились следствием кризиса изначальной идеи. Время не стояло на месте и даже убыстряло свой бег. Появились другие слова-символы, новые слова-знаки. В чеховских спектаклях 70—80-х годов под особое ударение ставилось слово «вера». И хотя это слово прозвучало и у Ефремова, оно все же было не для него. Он, как и прежде, философ деяния. Он, как и был, поэт поступка. Но через кризис пришлось пройти и ему. Он изменялся, и изменялся заметно. Маска озабоченности легла на его лицо. Безобразия жизни не вызывали у него прежней улыбки. Он стал нетерпим к ним, нетерпим к театральной иронии и театральным забавам. Казалось, он искал чистую аскетичность — без игры. Казалось, он думал, что театр не может позволить себе быть театральным, покуда не решены волнующие людей настоятельные проблемы. Но в этот момент он перешел во МХАТ. И старые стены театра, назвавшего себя Художественным, успокоили его обеспокоенный дух и помогли высвободить таившуюся в нем энергию живой режиссуры. Он продолжал ставить актуальные пьесы и делал это по-прежнему хорошо, безошибочно ориентируясь в социальной психологии современного человека. По-прежнему обостренно он слышал современную речь. Он и не предполагал изменять своим старым привязанностям, призванию своему. Но его потянула классика, гармония большого стиля. Его поманил образ прекрасного театра. Он задумал спектакль, в котором колдовская красота неясно светящихся декораций (художником был приглашен Валерий Левенталь), старинная красота антуража (плетеные кресла, скупой реквизит, праздничные летние туалеты актеров) и ясная красота обдуманных необыденных мизансцен включались бы в более широкий контекст и

демонстрировали не красоту усадебного быта, мебели или вещей, но красоту художественного мира, мира чеховских пьес. В таком плане в 1981 году Ефремов поставил во МХАТе «Чайку».

Мхатовскую «Чайку» начинает почти забытый театральный эффект: шумовая увертюра. Слышны голоса птиц, судя по всему — несколько преображенные голоса чаек. Затем, уже по ходу действия, мы услышим колокольный звон, хотя и негромкий. Как кажется, шумы в «Чайке» — не просто старый выразительный прием, шумы здесь — цитата. Они нужны режиссеру не только для того, чтобы создать атмосферу классической русской усадьбы на рубеже веков, но и для того, чтобы создать атмосферу мхатовского спектакля. «Чайка» в постановке Олега Ефремова проникнута ностальгией по Художественному театру былых времен. Музыка ностальгии буквальным образом разлита в спектакле. Вслед за короткой увертюрой звучит приглушенный и очень тоскливый оркестровый напев (собственно говоря, даже не напев, а череда длящихся нот), и это звучание, то усиливаясь, то сходя на нет, неумолчным фоном будет сопровождать действие — как непроходящая боль, с которой приходится жить и от которой никуда не деться. Мерцающий образ озера, мерцающий образ былого. И кстати сказать, в наши дни, когда музыкальное сопровождение в драматических спектаклях выходит чуть ли не на первый план, подобное — неагрессивное — присутствие музыки в драме само по себе настраивает на лирический лад и отсылает душу в страну воспоминаний.

Но сам спектакль Ефремова на старые спектакли МХАТа совсем не похож. Это мхатовский спектакль, поставленный в наше время. Режиссер остается верным себе, и эстетическая стилизация его не увлекает. Память о прошлом и долг перед настоящим — моральные предпосылки спектакля, определяющие его стиль, но также его смысл, его настроение, его достоверность. Потому что поэзия невозвратимого прошлого и проза неотменяемых жизненных обязательств входят в содержание чеховских пьес как неразрывные компоненты. Структурный принцип пьес Чехова — симфонизм, и роль двух тем выполняют рефрены. Ностальгический рефрен «Трех сестер» — «В Москву! В Москву!», то есть в прошлое, в ушедшее навсегда московское детство. Другой рефрен — «Надо жить...» — рефрен мужественный, стоический, почти религиозный. А в «Чайке»: «я — чайка» — полубезумный ностальгический рефрен, «я — актриса» — рефрен трезвый, рефрен мужества и веры. И вся пьеса строится на чисто музыкальном сплетении ожиданий и воспоминаний. Ждут не-

многие, вспоминают почти все. И фабульное, и эмоциональное пространство пьесы расширено почти беспредельно. Каждый персонаж окружен своим прошлым, у каждого с прошлым скрытая коллизия и открытый конфликт, одни безуспешно стремятся вернуться в прошлое, другие безуспешно пытаются вырваться из него, и эти драматические отношения человека со своими воспоминаниями поставлены в пьесе под знак жесткой моральной оценки. Когда Тригорин при виде чучела чайки не может вспомнить ничего, он отлучает себя от поэзии. А когда Треплев не может забыть ничего, он отлучает себя от жизни. Одна Нина избирает истинный путь, ведомая безошибочным женским инстинктом. В «Чайке» много загадок, много неразгаданных тайн, но последний акт подводит под всеми неопределенностями пьесы неумолимую черту, и совершенно правильно поступает режиссер, отделяя этот необыкновенный последний акт от первых трех, решив поставить спектакль по-современному: с одним антрактом.

Современным спектакль делает жесткий психологический аналитизм в соединении со скрытой поэзией, с поэтическим ви́дением судьбы человека. Это — необходимая общая предпосылка для постановки чеховских пьес, только таким образом и можно понять логику «Чайки». И в самом деле: персонажи «Чайки» разумны, на удивление умны, но руководит их поступками, толкает на них не ум и тем более не трезвый расчет, но какая-то колдовская сила. Озеро — думает шестидесятник (по пьесе в 1896 году ему пятьдесят пять лет), позитивист, но и тайный поэт доктор Дорн, «колдовское озеро». Иными словами — могучая тайна жизни. И Чехов согласен с ним, Чехов не любил плоских позитивистов. Но он осторожно вводит и более конкретный мотив, стремясь объяснить ситуацию, которую первым ввел в большую драматургию и которая волновала его всю жизнь — ситуацию писателя и актрисы. Эта ситуация — в «Чайке» сюжет и предмет рефлексии, тема разговоров. Треплев обсуждает ее с Сориным, Аркадина — с Машей и Дорном. В состав чеховской пьесы входит и Мопассан, Дорн читает отрывок, Аркадина комментирует его: «Ну, это у французов, может быть, но у нас ничего подобного, никаких программ. У нас женщина обыкновенно, прежде чем заполонить писателя, сама уже влюблена по уши, сделайте милость. Недалеко ходить, взять хоть меня и Тригорина...» И сам Тригорин — конечно, тоже не Мопассан. Это скромный, всегда недовольный и хмурый человек, в котором нет ничего колдовского: ни молодости, ни блеска, ни красоты, лишь «прекрасные шелковистые волосы» и самый обыкновенный «лоб», самые обык-

новенные «глаза», но он околдовал и молодую наивную девушку, и немолодую знаменитую актрису. Чем же? Как это произошло? Послушаем, что они говорят: «Ты... лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя как живые. О, тебя нельзя читать без восторга!» — это Аркадина. А вот Нина, еще до знакомства с Тригориным: «Какие у него чудесные рассказы!» И познакомившись, признается, как завидует его жребию и его славе. Все просто — по-чеховски просто — объяснено: Аркадина и Нина околдованы словами и славой. Словами тригоринских повестей и рассказов прежде всего: у этого прозаически мыслящего человека дар колдовского слова. Впрочем, околдовывает Тригорин не всегда и не всех. В колдовстве его нет чуда. Ревнующий его к матери, ревнующий его к Нине и потому вдвойне проницательный Треплев понимает это лучше других: в последнем действии он говорит о «приемах» Тригорина («У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова...»), а во втором действии, при виде Тригорина, насмешливо цитирует Нине из «Гамлета»: «Слова, слова, слова...» Многозначительная подробность!

В перечне действующих лиц о Тригорине сказано коротко: «беллетрист». Затем это французское слово произнесут Треплев и Сорин. Почему «беллетрист»? Почему не просто «писатель»? Это и объясняет Треплев. Тригорин — писатель новейшей формации, умелый техник и отчасти импрессионист. Но, как говорит Костя, «...после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина».

Поэтому тригоринской прозы в «Чайке» не читают, а читают треплевский монолог. Вот оно, чистое колдовство слова! Вот они, магические «слова, слова, слова»! Вот портрет пьесы, сведенной к нематериальной первооснове, к словам («В вашей пьесе мало действия,— говорит Нина,— одна только читка».). И вот космическое видение, картина тысячелетней ночи, когда «все жизни... угасли», все сущее умерло, обратилось в прах, и сохранилось лишь живое слово: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы...» (замечательный текст для семиотиков-литературоведов: эти «л», эти «р», эти «и» и эти «ы» создают фонетическую материю несравненной, пушкинской красоты и, что не менее важно, рождают ощущение высшей плотности, сжатия слова во фразу-комок — так сжимаются погасшие звезды).

Простодушная Нина не оценила, не поняла, но мы понимаем: этот монолог гениален.

А о фразах, которые Треплев напишет два года спустя («Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...»), он сам скажет: «Это бездарно».

Между монологом и фразами пролегла вся его короткая литературная жизнь, жизнь из начала и из конца, но без возмужания, без середины. Гениальный двадцатипятилетний мальчик, влюбленный в мать, и двадцатисемилетний старик, не узнавший любви, а потому утративший дар колдовства, магию слова.

И вся художественная революция, весь дерзкий литературный мятеж, все затеянное Треплевым освобождение театра — началось с монолога, со слов, и было исчерпано монологом, словами. Еще раз вспомним гамлетовское: «слова, слова, слова», но еще раз скажем: монолог прекрасен. Это все, что осталось, но осталось навсегда. Поэтому после финальной реплики Дорна в спектакле Ефремова снова слышится голос Нины. «Люди, львы, орлы и куропатки...» — читает она, так читают стихи над могилой поэта.

«Чайка» — первая в большой драматургии пьеса о пьесе. Перипетии «Чайки» связаны с судьбами Костиной пьесы точно так же, как с судьбами людей. Ее осмеяла опытная актриса, от нее отвернулся сам начинающий драматург. «Чайка» — пьеса о необычной пьесе, которую театр не принял, отверг и которую забыл, в которой разуверился автор.

Была ли она талантлива, этого мы не можем сказать. С этим, вероятно, и связана так называемая загадка «Чайки». Вопрос о том, талантлив ли Треплев, талантлива ли Нина,— волнует и держит в напряжении всех главных персонажей драмы. Об этом не часто говорится вслух, мы так и не услышим определенного ответа. Лишь доктор Дорн, привыкший ставить диагноз, высказывается без обиняков. «Вы талантливый человек, вам надо продолжать»,— говорит он Треплеву после провала его пьесы. «Значит, все-таки есть талант?» — спрашивает он у Кости, имея в виду Нину. Но почему же почти вся проблематика таланта уведена Чеховым в подтекст и в значительной степени формирует скрытый сюжет «Чайки»? И почему само понятие таланта, столь много значащее для Дорна (и для Чехова самого), обесценено репликами Треплева и Тригорина, которые, не сговариваясь, повторяют слова «мило, талантливо», поставив в один ряд то, что никак не принадлежит к одному ряду? И почему, наконец, за талантливым началом не следует ничего? Вот что говорит Три-

горин о Косте уже в последнем акте «Чайки»: «Ему не везет. Все никак не может попасть в свой настоящий тон. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица». А вот что говорит, защищая Треплева, умница Дорн: «Что-то есть! Что-то есть! Он мыслит образами, рассказы его красочны, ярки, и я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь». Тригорин и Треплев — писатели одного времени, когда литература становится беллетристикой или даже не может стать ею, когда приемы поглощают цель, а неопределенность цели мешает выработать даже приемы. Это писатели роковой для литературы эпохи. Оба они честные люди, но их творчество лжет. «...Я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив, и фальшив до мозга костей»,— говорит Тригорин. «...И, что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно»,— вторит ему Треплев. Между ними и большой литературой — стена. И драма не в том, что талант недостаточен, или нет его совсем, а в том, что образ литературы утрачен.

Эта драматическая коллизия распространена в «Чайке» и на театр. Из писем Чехова мы видим, какие чувства вызывал у него современный театр: он его презирал. И презрение это в «Чайке» не скрыто. Интеллигентные персонажи театра не признают, с восхищением о нем говорит лишь грубый солдафон Шамраев. Тень вульгарности, на которой — по мнению Чехова — держится театр, падает и на Аркадину, женщину со вкусом и незаурядным умом, но всю отравленную грубым воздухом сцены. Симпатии Чехова вызывают совсем неумелая актриса и совсем неумелый драматург. И когда Нина читает монолог Костиной пьесы, ни о каком презрении уже не может идти речь, презрение исчезает, остается мечта, и нам открывается ослепительный образ прекрасного театра.

Костин монолог — главное событие в «Чайке», исподволь создающее главный конфликт. Люди и монолог противопоставлены в завязке пьесы, а человек и монолог — в ее развязке. И более того, задолго до Пиранделло и не выходя из границ достоверного неусловного письма, Чехов устраивает единственную в мировой драматургии встречу Автора и его Монолога. Чтение Нины в последнем акте — кульминационный момент, миг истины в жизни Треплева, миг возмездия, миг расплаты.

Ефремов поставил спектакль, исходя из сходных идей: это спектакль о монологе. Режиссер выдвинул монолог, выдвинул

в буквальном смысле слова. Нина произносит его стоя в беседке, на возвышении, и, пока монолог длится, беседка медленно движется из глубины сцены к рампе. А зрители так же медленно отодвигаются в глубь, в темноту, зрители — это остальные персонажи. Режиссер отправляет их в прошлое, в тень, история творится на наших глазах в беседке. Конструктивная основа спектакля — контраст, режиссер настаивает на этом контрасте. И хотя прямых аллюзий в спектакле нет, опыт прошедших дней наполняет его лирическим сумраком, горьким смыслом. Одна из ведущих тем спектакля — коллективная катастрофа: распавшееся братство, мнимая семья, неубереженная любовь, несохраненная дружба. С холодным вниманием и затаенной тоской режиссер наблюдает за тем, как близкие люди становятся людьми чужими. Это спектакль о неумении жить и о том, сколь быстро теряется ощущение жизни. Ефремов заметил, как много говорят в пьесе о возрасте, о годах; еще одна роковая тема спектакля — старение, люди здесь не живут, а стареют. Стареют буквально, почти на глазах, или же не очень заметно, но неумолимо. Засыпающий поминутно Сорин — одна из эмблем спектакля. Но Сорин — старик, а Тригорину, по словам Треплева, далеко еще нет сорока лет, однако А. Калягин играет физически хоть и крепкого, но душевно состарившегося человека. Он говорит вяло и тяжело, даже его знаменитый монолог в устах Калягина — исповедь давно остывшего сердца. Его увлечение Ниной — совсем не «солнечный удар», а угар, минутная вспышка, которую он напряженно пытается разжечь или хотя бы сохранить: душевных сил на долгий роман с молодой, страстной, восторженной девушкой у него нет и не может быть, и он как будто бы это сам понимает. Понимает это и Аркадина, умная и внимательная актриса, и все-таки ее охватывает паника, еле сдерживаемый страх. Татьяна Лаврова играет Аркадину с тонким проникновением в суть и ощущением общей темы спектакля. Аркадина — Лаврова — элегантная женщина, но призрак приближающейся старости преследует и ее. Поэтому она так нервна, так неспокойна. Поэтому она так моложава, так следит за собой, поэтому ее так пугает увлечение Тригорина Ниной. Сцена с Тригориным из третьего действия — для нее последняя проба сил; проиграть этот психологический поединок — значит подписать себе приговор, согласиться на то, что на театральном языке означает переход в другое амплуа, из героини в комические старухи. И Аркадина — Лаврова проводит эту сцену на пределе человеческих и женских сил, без всякого вульгарного актерства. А вот Шамраева (в исполнении А. Вознесенской) на-

меренно переведена в другую стилистику, в другой разряд: в молодости, возможно, grande coquette, а ныне, действительно, комическая старуха. Она цепляется за прошлое, которое ушло, ее мольбы и истерики, ее «сцены» вызывают смех в зрительном зале. А Треплеву сочувствуют, хоть и не все: Андрей Мягков изображает Треплева честным и искренним, но несколько стертым молодым человеком. Игра Мягкова по-мхатовски сдержанна, без пронзительных нот, и все-таки непереносимых мучений Кости Треплева Андрей Мягков не сыграл, а ведь душа Треплева — сплошная рана, недаром в третьем действии он появляется с повязкой на голове. Но суть угадана и прояснена, горькая суть драмы: не ревность и не неудачи погубили его, Треплев страдает, Треплев стреляется от неполноты жизни.

И это недуг не только его одного. В спектакле кажется, что это недуг роковой, недуг фамильный. Родной дядя Треплева, которого в непостижимо мягкой манере играл Андрей Попов,— действительный статский советник Сорин тоже мучился от неполноты жизни. Но у него было доброе сердце, и он не роптал. И лишь молча берег в душе «цветы запоздалые» — нежную старческую привязанность к прелестной девушке из соседней усадьбы.

В центре спектакля — Нина Заречная, спектакль ей посвящен, и это правильно, это прекрасно. Мы говорим об этом так, потому что не раз и не два были свидетелями вульгарных поползновений режиссеров «новой волны» истолковать совсем не простой чеховский образ. Как будто бы и Комиссаржевская ошибалась и Коонен была неправа, как будто бы Нина Заречная — одна из сомнительных легенд нашего театра. Не лучше бы направить ниспровергающий пафос на подлинных носителей зла, а кому причинила зло бедная Нина? Косте Треплеву? Кто же тут виноват: гимназические увлечения проходят быстро. Но ведь она искупила свой грех сполна, и что только ей не пришлось пережить: смерть матери, проклятье отца, предательство Тригорина, смерть ребенка. И наконец, еще один страшный удар — провал на дебютах, гибель надежд на успех и славу. Как можно отказать ей в участии, тем более что сама она — благородная душа, об участии и не просит. Так нет же, «жестоковыйные» (по излюбленному выражению Дорошевича) режиссеры устраивают следствие, затевают процесс — в намерении уличить Нину Заречную в отсутствии таланта. Один из таких режиссеров написал небольшое исследование о том, что представлял собой театр в Ельце (это тот город, куда взяла ангажемент Нина), как если бы Заречная — реальная фигура в истории русского театра. И без исследования ясно, что

Елец — не Петербург и не Париж, что это знак поражения, а не победы. Но ведь очевидно, что все житейские поражения Нины — это еще не душевный крах, душевный крах терпит в пьесе не она, а Треплев.

Ефремов, во всяком случае, настаивает на таком прочтении «Чайки».

Ефремов вступается за Нину и очень по-рыцарски и очень по-мужски, хотя вместе с актрисой Анастасией Вертинской выстраивает свой собственный образ. У Комиссаржевской, судя по описаниям, Нина Заречная была иной, да и Коонен играла по-другому. Заречная — Вертинская в первых трех актах — усадебная девушка в ожидании женской судьбы, в ней и прелесть, и прямодушие, и простота, в ней наивная безжалостность юности, но и свежесть чувств, улыбки ее лучезарны, походка размашиста, а голос — настойчив, хотя и не смел: играя Заречную, Вертинская играет молодость, играет блистание жизни. Блистание жизни, а не талант, притягивает к ней, вне зависимости от возраста, всех мужчин: и молодого Треплева, и сорокалетнего Тригорина, и старика Сорина. Это то, что им всем не дано, к чему они тянутся, как неврастеники чеховских времен тянулись к знахарям, а нынешние — к экстрасенсам. В последнем акте Ефремов придумывает удивительную мизансцену: заснувший глубоким, почти что предсмертным сном Сорин, услышав голос Заречной, приподымается на постели: присутствие Нины воскрешает.

Но в этом последнем акте Нина — Вертинская на себя не похожа.

В ремарке Чехова сказано, что между третьим и четвертым актом прошло два года. И если рассматривать мхатовский спектакль как драматическое повествование, как инсценированный роман, то все здесь мотивировано, все понятно без слов: время не пощадило Нину, неполнота жизни, с которой столкнулась она, погасила ее лучезарность. Но у чеховских спектаклей есть и другая логика, другой резон, не повествовательный, а театральный, и в этом контексте превращение Нины получает иной смысл: нам открывается, какое смятение и какой мрак царят в душе этой лучезарной девушки. Нам открывается страшная правда ее блистательной жизни. Мы можем оценить сразу все, и ее мужество, и ее муку. Это, конечно, неожиданный и прямо-таки «опасный поворот», поворот в сторону послечеховской, современной драматургии. У Вертинской получается это очень хорошо, игра ее становится резкой и определенной. Игра строится на отчаянной внутренней борьбе, маниакальная идея («я — чайка») и живые

эмоции («я — актриса») оспаривают душу Нины. «Я — чайка» означает: я убита, я порабощена. «Я — актриса» означает: я все-таки жива, я все-таки свободна. Всю сцену пронизывает пронзительный подтекст; сцена, конечно, не диалог с Треплевым, любовь которого ей не нужна, а диалог с Тригориным, невольным поработителем, невольным убийцей. «Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом...» — хриплым голосом говорит Нина — Вертинская эти слова, очень важные для нее слова текста. И звучат они у нее неожиданно зло, Нина не прощает себе своего малодушия, своей слабости и даже как будто своей болезни. В этот момент в ее погасших глазах загорается загадочный блеск, в этот момент она не брошенная женщина, а актриса.

Эта сцена концентрирует весь драматизм пьесы, рассредоточенный, ушедший в подтекст, и открывает закон, по которому живут чеховские персонажи,— человек на краю гибели, еще один шаг, и он полетит в пропасть. Но вот что оказывается: и так можно жить, хотя такая жизнь не для слабых духом.

А кроме того, сцена показательна для чеховской поэтики, она понятна каждому и очень сложна, она требует особого мастерства и особого мышления от актера. Психологическое единство места не соблюдено, классическая однозначность пространства и времени нарушена, актер взаимодействует и с реальными, и с воображаемыми партнерами, играет и то, что происходило когда-то, и то, что происходит сейчас, находится внутри и далеко за пределами эпизода. У последователей Чехова эта таинственная двойственность стала обнаженным приемом, виртуозной игрой,— рационалистическая драматургия XX века расколдовала чеховский метод, превратила тайну в технику, в театральную условность. Но у Чехова тайны естественны, как естественна сама жизнь. Нина приходит к Треплеву, винится перед ним, распрашивает его, совершенно искренне тянется к нему, но всем существом своим она не здесь и не сейчас, а в другом времени и в другом месте. Подобно тому как провинциальные актрисы возили с собой гардероб, Нина возит с собой весь скарб скорбных, унижающих воспоминаний. При этом в сознании ее не только прошлое, но и то, что предстоит, не только московские номера, но и вагон третьего класса, не только жизнь с Тригориным, но и встречи с образованными купцами. Нина ничего не забыла и знает, что ее ждет. Ее душевное состояние (и высшее напряжение, и странный покой) можно объяснить так: трезвое ясновидение — вот что должна сыграть, чем должна обладать актриса. Но и это еще не

все, потому что ареал психической жизни Нины простирается за пределы одних лишь унижений, несчастий и катастроф, за черную полосу, за роковую черту, Нина помнит и светлое детство, и первую любовь, а главное — она верит в то, что станет актрисой.

И рядом несчастный Треплев, он как радист, поминутно теряющий радиоволну: Нина то близко, то бесконечно далеко, душа ее на мгновение открывается ему, чтобы тут же наглухо закрыться.

В переводе на современный театральный язык роль Нины требует одновременно и техники общения, и техники отстранения, и это, по-видимому, более общий закон чеховских пьес. Так строится в целом текст и его наименьшая единица — реплика. И смысловое, и драматургическое значение чеховской реплики очень велико, ничего подобного не знает ни дочеховская, ни послечеховская драма. Реплика и создает, и разрушает диалог, поддерживает атмосферу общения («Тихий ангел пролетел» — слова Дорна) и изолирует персонаж («Жениться я не успел, потому что жизнь промелькнула, как молния, да и потому, что безумно любил твою матушку, которая была замужем...» — слова Чебутыкина из «Трех сестер»). В короткой реплике — опыт прожитой жизни, ее сжатый итог. Многие из реплик — и в самом деле сюжет для небольшого рассказа. Некоторые из них — сведенные к одной фразе монологи. Требуется артистическое мастерство, чтобы сыграть и реплику-действие, и реплику-диалог, и реплику-биографию, и реплику-монолог, чтобы сохранить чеховский ансамблевый стиль и чтобы четко обозначить границы, предел чеховского ансамбля.

Такой артистизм демонстрирует Иннокентий Смоктуновский.

Это — идеальный чеховский актер, актер-стилист, актер-словесник. Слова — его материал, пластика слова — неосязаемая форма его искусства. Сценическая речь Смоктуновского строится на полупаузах и полутонах, на неустойчивых ударениях и убегающих ритмах. Он — виртуоз неуловимой интонации, мастер интонационной светотени. Слово Смоктуновского и в самом деле изнутри освещено, одухотворено, вот действительно слово трезвого наблюдателя и вдохновенного ясновидца. И каждая его реплика — маленькое театральное происшествие, негромкий голос судьбы, этими мягкими репликами глаголит истина. И вот естественный результат: именно фигура Дорна придает происходящему в спектакле точный смысл и точный масштаб, в то время как, скажем, фигура Тригорина едва ли не сводит все к «сюжету для небольшого рассказа».

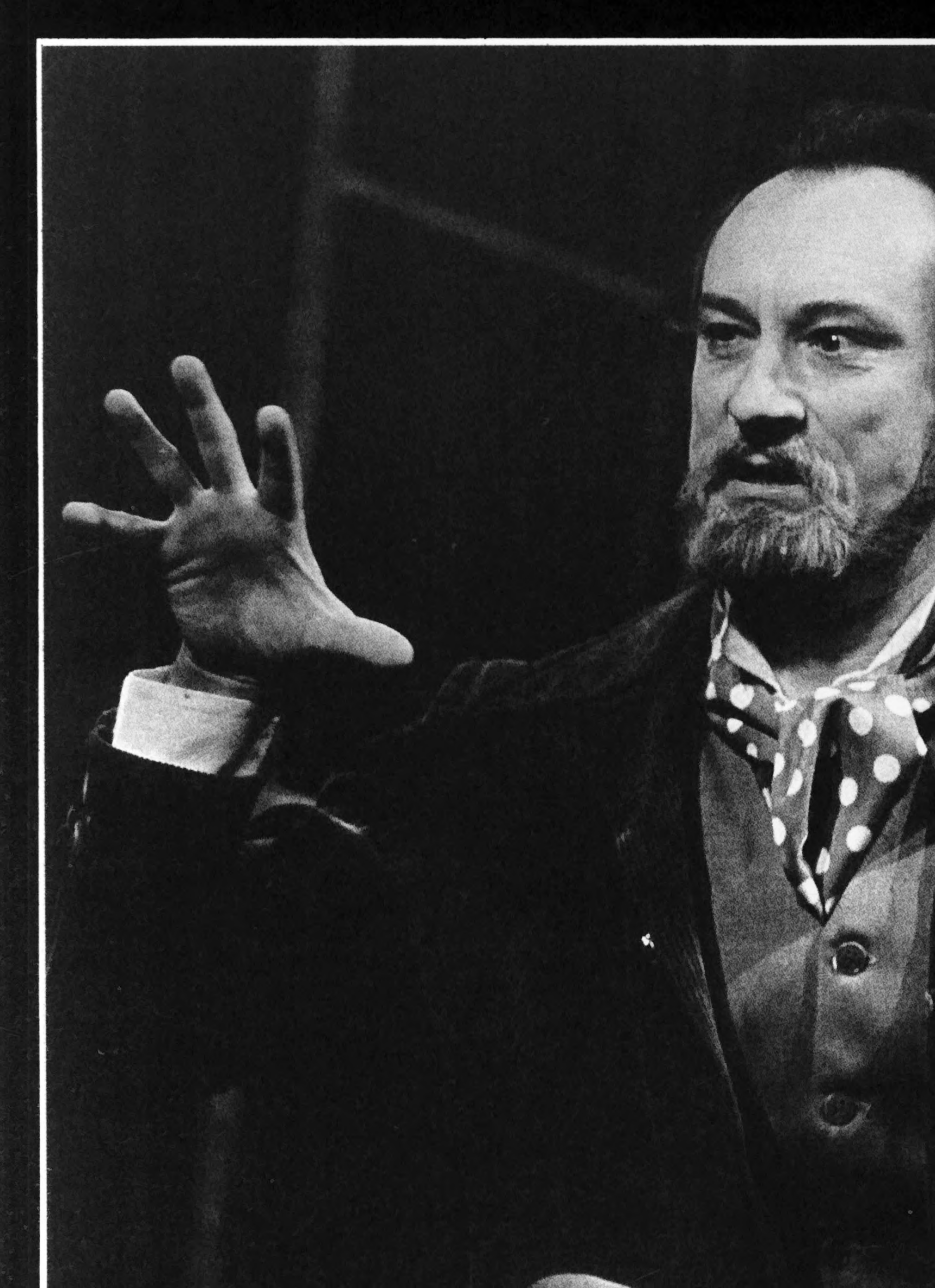
Аркадина говорит: «Jeune premier'ом и кумиром всех этих шести усадеб был тогда вот, рекомендую... доктор Евгений Сергеевич. И теперь он очарователен, но тогда был неотразим». Обычно к словам Аркадиной актеры относятся не слишком всерьез, изображая в роли доктора стареющего провинциального фата. Смоктуновский следует точному смыслу этих слов: его Дорн — не стареющий фат, но стареющий денди. Ни грана провинциальности в нем нет, он даже напоминает прустовского Свана. По своему облику этот элегантный, напевающий вполголоса человек, конечно же, принадлежит к миру столичных знаменитостей и известных актрис, хотя что-то отталкивает его от них и направляет в сторону молодых, юных, нервных, плохо живущих, плохо одетых. Дорн Смоктуновского — утонченный эпикуреец, тайно сочувствующий изгоям и бунтарям, париям и поэтам. Однако сочувствует он издали, не покидая свой стан: это пленник, заложник своего времени и своих привычек. «Попали мы с вами в круговорот...» — говорит Нина Косте. Дорну «круговорот» не грозит. У него тяжелейшая жизнь земского врача, но не рискованная и вдохновенная жизнь артиста. Может быть поэтому так задумчива его речь и так невеселы его шутки. Дорн — очень хороший врач, он говорит об этом сам, и душевное равновесие он ищет в хорошо сделанной работе. Мы видим, однако,— полного удовлетворения у него нет. Слова Тригорина: «...я ведь еще гражданин... я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. и проч.»,— эти замечательные слова мог бы произнести и Дорн Смоктуновского. Вместо этого он привычно поет про себя и привычно дерзит своим избалованным пациентам.

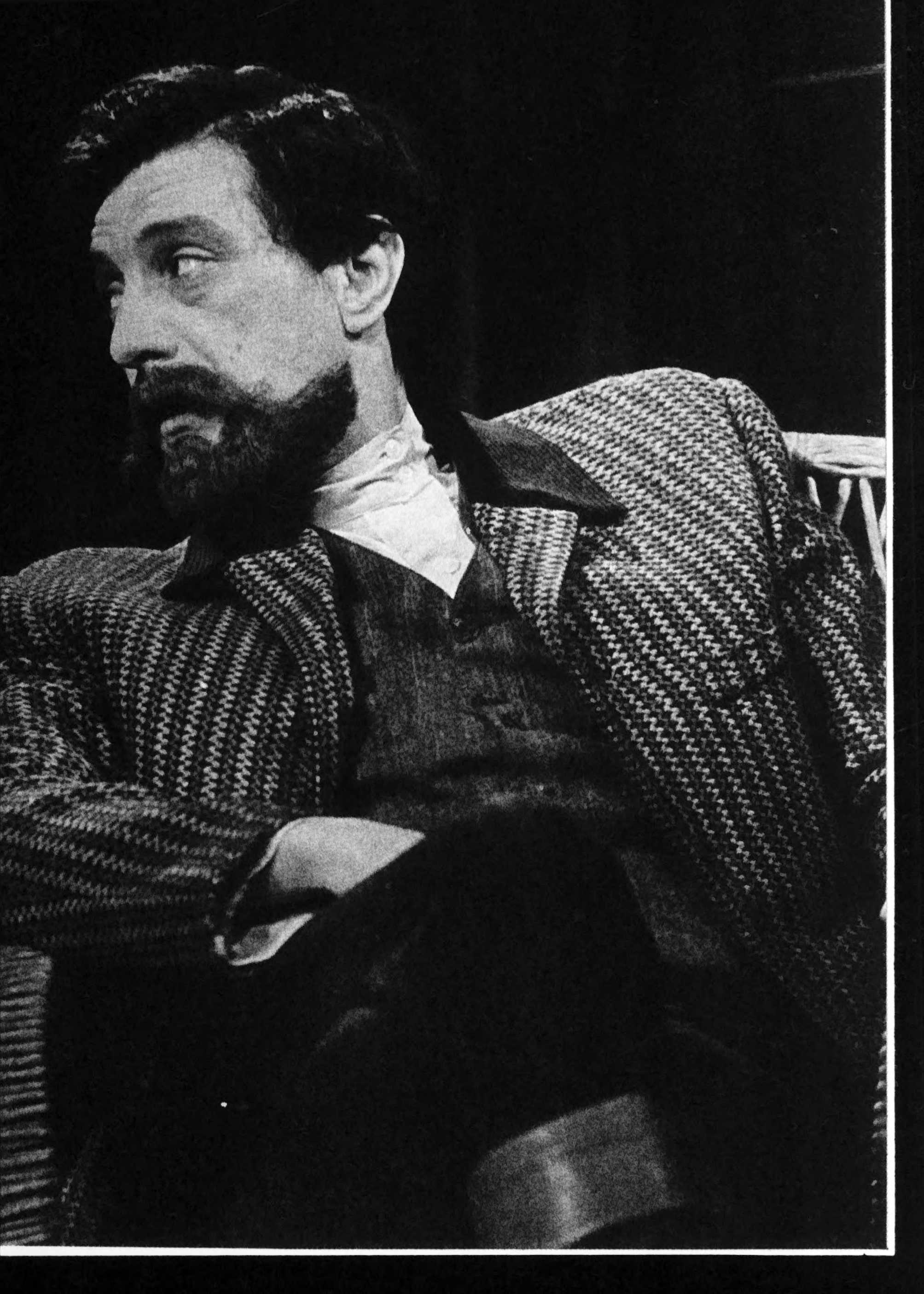
То, что делает Смоктуновский, восхищает. За последние годы это, вероятно, его самая совершенная роль. Знаменитые слова Станиславского о том, что нет маленьких ролей, в данном случае оправдываются в полной мере. При этом Смоктуновский и не стремится превратить роль доктора Дорна в большую,— это происходит, но происходит помимо его воли. Имея минимум текста, находясь на периферии происходящего и не стремясь на первый план, используя умолчание почти в той же мере, что и слова, а паузы почти так же, как и фразы, Смоктуновский выстраивает целую систему отношений своего доктора с окружающими его людьми, о чем, кстати сказать, эти люди — погруженные в свои горести и свои дела — даже и не подозревают. Но Дорну более интересны чужие судьбы, чем собственная судьба. Видно, как он презирает опустившихся и раскисших, даже больных, если они

не умеют нести свой крест в молчании. Догадываешься, как восхищают его женщины, сохранившие форму и блеск. Наблюдаешь за тем, как умело — одними улыбками — он держит на расстоянии женщин-истеричек. Смоктуновский будто играет разом несколько миниатюрных пьес. Отношения Дорна с Аркадиной, которая и отталкивает и притягивает его,— молчаливая, хотя и неглубокая драма. Отношения с ревнивой Полиной — комедия, вся вполголоса, на полутонах. Самое важное — отношение Дорна — Смоктуновского к молодым, к Косте Треплеву и Нине Заречной. Он единственный, кто верит в их будущее, в их творческий дар. К их истории относится с заинтересованностью, которую он, скрытный человек, не может ни скрыть, ни умерить. «Значит, все-таки есть талант?» — обрывает он на полуслове Костин рассказ, и заметно, как он сильно взволнован. Будь на сцене французская пьеса, мы бы заподозрили, что Дорн — подлинный отец Нины (говорит же Аркадина об его успехах у женщин, «лет десять-пятнадцать назад», обсуждают же все дикое поведение Нининого отца, не пускающего ее на порог дома). Смоктуновский, однако, играет Чехова, а не Мопассана. Он играет Чехова-трагика, играет трагедию без трагических слов и без трагических жестов. В этой трагедии Дорн — Смоктуновский не только второстепенный участник, характерный персонаж. Он наблюдатель, наперсник и вестник. Молча наблюдает, нахлобучив шляпу на лоб, с участием выслушивает признания и мольбы, негромко произносит заключительную и самую важную из своих реплик («Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...»). Можно сказать иначе: Дорн — Смоктуновский — это трагедийный хор в образе элегантного уездного врача, вполголоса напевающего арии из опер.

В современной драме незримо присутствуют старинные амплуа, классические театральные архетипы. Они включены в действие, получают характер и лицо, конкретные задачи в спектакле. Мастерство актера состоит в том, чтобы сыграть подобные роли убедительно и достоверно. Смоктуновский играет именно так. Эмпирия роли освоена им с виртуозным искусством. Тем самым она как бы и упразднена. При помощи приспособлений, секретом которых владеет только он, Смоктуновский выходит за границы виртуозно сыгранного психологического этюда. И это — миг истины, миг колдовства: обыденность театрального зрелища исчезает почти совсем, и нам открывается образ прекрасного театра.

Голос Чехова





«Дядя Ваня» А. Чехова.
Астров — В. Ивченко

Так уж случилось, что премьеру «Дяди Вани» киевский Театр имени Ив. Франко показал на коротких гастролях в Москве, на мхатовской сцене, на той самой сцене, на которой более тридцати лет назад эту же пьесу играл, потрясая зрителей-москвичей, слишком рано умерший Борис Добронравов. То был нескончаемый сбивчивый монолог. То была трагедия без катарсиса и без исхода. На фоне изысканно — по-старинному — обставленных сцен, теряя контакты с ансамблем роскошных столичных гостей и неколебимых обитателей дома, метался, не находил себе места и казнил себя человек, похожий не на сына сенатора, но на русского разночинца. На наших глазах он становился безумным. «Пропала жизнь»,— кричал он в смертной тоске. «Пропала жизнь»,— только этот, свой собственный крик различал он в разноголосице обступавших его разговоров. Все содержание роли, весь обширный ее человеческий смысл свелись к одной реплике, но надо было услышать, как по-мочаловски выкрикивал ее Добронравов. Так может кричать моряк-путешественник, избравший неправильный курс. Так может кричать актер, обманувшийся театром. И так может кричать долго молчавший человек перед тем, как снова и навсегда замолчать. Все это вспомнили мы, глядя на коричневый занавес с чайкой.

Но занавес распахнулся, и началась другая игра. И то, что мы увидели, нас захватило. Захватило с первых же реплик старой няни Марины и с первых же неохотных астровских слов, потому что была точно найдена сила и длительность произносимых звуков. Что значит в театре верный тон. Что значит магия чеховской речи. А ведь франковцы играют не русский подлинник, а украинский перевод. Но об этом не думаешь или думаешь вскользь — в те моменты, когда актеры играют неточно.

Таких моментов немного, хотя они есть. Происходит интонационный сбой в сторону какой-то другой, нечеховской драматургии. Но это случается лишь у исполнителей второстепенных ролей, главные же роли актеры ведут образцово. Возникает тот ни на что не похоже звучащий мир, то именно звучание голосов, в котором мы безошибочно определяем присутствие чеховских персонажей. Есть голос Островского, и он совершенно иной. Есть голос Лермонтова, Пушкина и Шекспира. Эпохи истории театра различаются по их голосам, подобно тому как эпохи архитектуры — по ордеру и по стилю. В «Дяде Ване» голос Чехова явственно различим, и первый признак известен — разговорная интонация, разговорная речь; способность или неспособность вести разговор — черта очень важная для различения чеховских персо-

нажей. В «Трех сестрах» не умеет разговаривать и поминутно разрушает чужой разговор штабс-капитан Соленый; в конце пьесы он убивает барона Тузенбаха. В «Дяде Ване» не способен к обычному разговору профессор Серебряков — он может слушать только себя, выступать с лекциями (каковой становится даже его деловая речь, монолог в третьем акте) и писать, что он и делает днем и ночью. Разговоров он боится, как резкого света боится загримированная красота. «Нет, нет! Не оставляйте меня с ним! Нет. Он меня заговорит»,— кричит Серебряков испуганно (так значится в ремарке), когда Войницкий предлагает остаться с ним, больным, на ночь. Чуть раньше Серебряков жалуется на необходимость «слушать ничтожные разговоры». Устами Серебрякова как бы выражен петербургский, профессорский взгляд на «Дядю Ваню», так же как на «Чайку» и «Три сестры», потому что «ничтожные разговоры» заполняют корпус пьес Чехова и составляют их цвет, а в этих «ничтожных разговорах» плененный жизнью чеховский персонаж легко, по какому-то очевидному праву, возвращает себе то, что жизнь готова была отнять у него, и прежде всего наполненный мыслью и музыкой язык, язык разума, язык наделенного разумом человека.

Но сколько же горечи в этом языке и какая в нем звенящая нота. И может быть, именно в «Дяде Ване», где текст играет более важную роль, чем подтекст, где произносят знаменитые слова о таланте, о красоте, о природе, где разыгрывается прямо-таки празднество прекрасных разумных слов, главный трагический герой пьесы — униженный разум. Всё восстает здесь против неразумного порядка вещей, и все здесь вынуждены неразумно покориться. Символ этого неразумного порядка вещей — старый пошляк Серебряков, а жертвы его — все остальные.

Язык же Серебрякова безобразен и мертв. Он состоит из цитат (цитировать, между прочим, любит и штабс-капитан Соленый), из присказок, шуточек: профессиональный лектор Серебряков находится в полном подчинении у фразы, у слов: готовое слово ведет его, держит на привязи, не отпускает. Начиная свой монолог, профессор никак не может вырваться из лабиринта готовых слов, но тут сказывается еще и привычка к уклончивости, малодушие мнения, малодушие речи. А лучшие, деликатнейшие чеховские персонажи говорят с мучительной прямотой. Загадочная грация их разговора в том, что разговор этот — исповедь, но такая, которая не тягостна собеседнику, не тягостна никому и в которой такт — или дар — точно выбранных слов умеряет мужество слишком трезвой самооценки.

Так строится уже первый разговор (хорошо получившийся у франковцев В. Ивченко и Н. Копержинской), разговор Астрова и няни Марины.

В этой короткой сцене, как в увертюре, проходят все горестные темы, развитые в пьесе: надвигающаяся старость, гибнущая красота, притупление чувств от непосильной работы и, наконец, главное, от чего не спасает и короста притупившихся чувств,— чувство вины, которое тяготит человека. Об умершем на операционном столе стрелочнике Астров не может забыть. Он вспомнит о стрелочнике еще раз, ночью, в грозу, спустя много дней после неудавшейся операции. И все время он думает о том, какова его роль в дикой, разрушающейся жизни уезда. Между прочим, пристрастие Астрова к водочке и коньяку мотивируется тем же: недовольством собой, унизительным чувством бессилия, вдвойне унизительным оттого, что Астров энергичен, талантлив, божественно щедр и не бережет себя ни в каком деле: «Обыкновенно я напиваюсь так один раз в месяц... в это время я уже не кажусь себе чудаком и верю, что приношу человечеству громадную пользу... громадную!» Честный труженик Астров называет себя и чувствует себя «чудаком». Честному труженику не дано испытать удовлетворения выполненного долга. Это их общая драма, Астрова, Войницкого, Сони, такова их судьба. Им отказано в покое труда, их не поддерживает горькая гордость ненапрасной жертвы. А у Войницкого острое чувство вины усилено тем, что — слепец — он отдал жизнь ничтожеству, пошляку и ложной идее.

Чехов коснулся мотива, который впоследствии зазвучит — но как же иначе, с каким неожиданным поворотом ключа — в модернистской драме середины и второй половины нашего века. Это мотив самооправдания людей, в своей слепоте послуживших дьяволу, неправому делу. Сколько, однако, пустой демагогии в их истерических монологах, сколько изощренных уверток и ребяческой лжи. Эти странные персонажи многих странных и достаточно бесцеремонных пьес обращаются даже к своим потомкам, к людям следующих поколений, с требованием — даже не с просьбой, но именно с требованием — понять и простить, немедленно понять, простить и возвести в мученики, в святые и, уж конечно, в герои. Какая же их душу покрывает черная мгла, чтобы так, кулаком по столу, добиваться себе места в пантеоне будущей славы. И какая уверенность в том, что вчерашним кулаком можно запугать даже завтрашних зрителей, собеседников, судей.

А чеховские персонажи оправданий не ждут. Они смотрят на

свою жизнь с холодным вниманием, глазами потомков. «Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно...» — говорит Астров в последнем акте, перед тем как проститься с последней надеждой. А первый акт начинается (после некоторых реплик) с таких его слов: «...те, которые будут жить через сто — двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!» В этих словах Астрова не только тревога, не только холодная ясность ума и не только ужас бесследности,— преследующий всех персонажей повседневный ужас (один лишь профессор Серебряков верит в бессмертие своих книг, своего имени и своего дела). В словах Астрова та неуследимая человеческая высота, которая подымает персонажей Чехова над грязью и скукой их уездных дней и ночей, над неудачей хирургической операции, просветительских намерений, первой и последней любви, даже над случайной — от смертной усталости — неловкостью фразы, заставляя эти дважды повторенные «те, которые» сверкнуть каким-то отблеском упорной толстовской прозы (Астров — как будто толстовец, что можно понять из некоторых оброненных им фраз). Их не назовешь неудачниками, людей такого склада души, и старая нянька Марина это понимает. «Люди не помянут, зато Бог помянет»,— говорит нянька на своем простонародном языке. А вот как говорит Соня, наделенная (хотя она еще не знает того) подлинным поэтическим даром: «Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах... и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою как ласка». В тот рай, который открылся Соне, пускают не нищих духом, но чистых духом — таких, как Войницкий, Астров, она сама. Чехов знал, что история их оправдает.

«Мы увидим все небо в алмазах» — какие в сущности неожиданные слова. Что значат они в контексте пьесы? Конечно же, первая Сонина мысль, как и всегда, об Астрове, с которым она только что простилась, может быть — на зиму, может быть — навсегда. У Чехова все расставанья — на долгий срок, почти все прощания — на вечную разлуку. Об Астрове Соня думает постоянно, думает вслух. Встреча с ним — главнейшая забота ее жизни. Вот первая Сонина реплика в первом же акте, та реплика, которой начинается ее роль: «Мы завтра поедем в лесничество, папа. Хочешь?» Рядом с лесничеством живет Астров. Слова же о небе в алмазах — это конец, это надежда на какую-то потустороннюю встречу. Астро по-латыни значит звезда. По-

этому-то Соня и видит небо в алмазах. (Соня в спектакле — Н. Гиляровская — верит и не верит в свои прекрасные сны, она вообще не по годам трезвая девушка.) Но в этой молитве заключен и другой смысл. Алмазы в небе — из человеческих слез. Вот что говорит Соня тут же, в этом же монологе: «Я верую, верую... (*Вытирает ему платком слезы.*) Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (*Сквозь слезы.*) Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем...» Голос Чехова слышится в этом монологе. Здесь многие мысли Чехова: о вере, страдании, долге жить, о бесконечной усталости, которую испытывает не знающий радости человек, и о том, что, пока человек способен плакать, он жив, а смерть наступает тогда, когда высыхают, когда иссякают слезы.

Картину духовной смерти Чехов изобразил в финале другой своей пьесы — «Три сестры», в тех репликах, которые, напевая, твердит Чебутыкин: «Пусть поплачут... Та-ра-ра-бумбия... сижу на тумбе я... Не все ли равно!»

Поющий Чебутыкин — мертвец, а плачущий дядя Ваня — живой: из такой предпосылки возник спектакль франковцев, возникла необычно сыгранная заглавная роль, хотя, конечно же, содержание сыгранного спектакля шире предложенной нами и, вероятно, слишком жесткой схемы.

Впрочем, известная жесткость в спектакле есть. Она задана художником и предусмотрена режиссурой. Сценография Д. Лидера — одна из удач спектакля. Она образна, конструктивна, с большим искусством используется свет. Художник выстраивает выгородку из элементов старинного усадебного интерьера — окон или застекленных дверей, снятых с петель и что-то сообщающих нам на геометрическом, призрачном языке переплетов. Оконные рамы поставлены вдоль и поперек сцены так, что образуют нечто, напоминающее лабиринт,— и такой, неожиданно резкий сценографический образ, судя по всему, возник не случайно. Серебряков говорит в третьем акте: «Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт. Двадцать шесть громадных комнат...» Блестящая, театральная (хотя, может быть, и не новая) мысль — обыграть эти слова Серебрякова, придав им ироническую наглядность и очень широкий драматический смысл. Потому что в спектакле речь идет не о странностях старинной усадебной планировки, но о лабиринтах ума и души, о том, что все смешалось в доме Войницких. Что было ясным, запуталось вконец. Отношения между близкими, режим дня, обязанности людей, простые понятия о любви, долге и о смысле жизни. Персонажи спектакля и в

самом деле похожи на двери, снятые с петель. Эта метафора такая же чеховская по своему составу, как «век вывихнут» принадлежит гиперболическому миру Шекспира.

Впрочем, между персонажами спектакля проведена не очень заметная на первых порах, но четкая грань. Они противопоставлены по признаку возраста, они делятся на старших и младших. Коллизия поколений, как трещина, прочерчивает зыбкий чеховский сюжет, острым зигзагом пересекает пространство пьесы. По-видимому, ради этого основного контраста Войницкий в спектакле выглядит несколько моложе своих лет, во всяком случае — не старше Астрова и ненамного старше Елены. И наконец, Соня не «бедная девочка», полная гимназических грез,— иногда кажется, что она и Елена однолетки. В свою очередь, одного возраста все старики: Войницкая-мать, профессор Серебряков, приживал Вафля. Есть общее между ними, несмотря на различие социальных ролей: все они убеждены — или только делают вид,— что прожили жизнь не напрасно. Они живут в счастливом согласии с собой, их не тревожит совесть — в худшем случае лишь старческая болезнь, они непоколебимые моралисты. В профессоре Серебрякове А. Гашинский подчеркивает неизжитую грубость и амбиции сына дьячка, безапелляционность бездарности, сделавшей большую петербургскую карьеру, и безмерный, безмернейший эгоизм — эгоизм человека, убежденного в том, что все силы души положил на алтарь науки. Маленькая, но немаловажная подробность: этот Серёбряков неспособен терпеть боль. От первого же приступа он киснет и хнычет, как баба. И как он теряется, когда — в третьем акте — возникает скандал, когда он сталкивается с подлинной человеческой драмой. Это черта поколения, как ее понимает театр: страх осложнений и бегство от драмы. В комическом плане Серебрякову вторит Вафля, несчастный старик, который в исполнении артиста Е. Пономаренко всем улыбается, всех хочет примирить и всем открыть, как жизнь прекрасна. «Еду ли я по полю... гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство! Погода очаровательная, птички поют...» — эту тираду Телегин-Вафля произносит с блаженной улыбкой, в которой, однако, скрыт тайный испуг: он кое-что знает о жизни, этот брошенный муж и бывший помещик. Но его дело — молчать, улыбаться и благодарить погоду, обстоятельства и судьбу: Вафля раз навсегда положил себе быть оптимистом. И Наталия Ужвий, знаменитая актриса, которую мы давно не видели в новых ролях, эту свою роль — роль старой Войницкой — тоже строит на лучезарных, но таких

нечистых улыбках. Мотив глупости, закоренелого фанатизма Ужвий дополняет мотивом вовсе не глупой и совсем не старческой лжи, и где кончается слепой фанатизм, а где начинается преднамеренная ложь — сказать невозможно. Войницкая, как ее играет Ужвий,— довольно-таки страшный образ уходящей с ней вместе эпохи. Ее улыбки непроницаемы, как броня. В ее улыбках все бессердечие времени, которое ее воспитало. В этих улыбках — тот же эгоизм, которым отмечены надменные позы Серебрякова, и та же фальшивая благостность души, которой напоены слова Телегина-Вафли. Улыбки Войницкой, надменность Серебрякова и снова улыбки Телегина-Вафли вводят в спектакль некоторый общий — исторический — колорит и создают внутренний, дополнительный и бессловесный сюжет «Дяди Вани». На наших глазах сплетается маленький заговор, маленький заговор большой лжи. Почтенные старые люди обманывают молодых, гнут старую линию, заводят старую песню. И как всплеск правды, как взыскание чистоты, как знак простой человеческой нужды в искренности и такой же простой, хоть и натерпевшейся ненависти к обману в глазах дяди Вани — Ступки блистает печаль, сверкают слезинки и даже текут обильные слезы. Но это не мутный актерский плач. Это и в самом деле блистание слез, о котором говорит в своем монологе Соня.

Перефразируя старое определение «трагедия в пиджаке», украинский спектакль можно назвать «трагедией в бархатной куртке». Бархатную куртку носит заглавный герой: Иван Петрович Войницкий здесь — художественная натура. В нем угадывается поклонник Чайковского, Шопена и мендельсоновских песен без слов, и он больше похож на музыканта, чем на управляющего имением. По-видимому, неспроста в центре сложной интерьерной композиции режиссер поместил рояль: вовсе не для того лишь, чтобы в ночь после грозы на нем захотела играть Елена. Слева деловое бюро, справа, на гвоздике, конский хомут, а посредине рояль с открытыми нотами на резной подставке. Не одно только постное масло и не одна лишь гречневая крупа заполняют досуги Войницкого: музыка в этом доме невидимый властелин, и, конечно же, музыка сформировала тот душевный склад, который раскрывает в Войницком выдающийся актер Богдан Ступка.

Это действительно необычный актер, как по мастерству и манере своей, так и по своим темам. Игра Ступки не похожа на мнимосовременную игру без перевоплощения, от себя, игру вообще, при которой теряется какая бы то ни было сценическая определенность. Игру Ступки можно назвать портретной. Он

актер-портретист, наблюдательный, находчивый, с бездной фантазии, портретист очень тонкого, а порой, когда это допускает драматургический материал (в «Украденном счастье», например), поразительно живописного стиля. Он поэт человеческого лица, и в «Дяде Ване» лицо его Войницкого прекрасно. Он мастер взгляда, идущего из глубины души. Но более всего он артист страдания, артист боли. Виртуозная мимика Ступки позволяет ему как угодно варьировать исходный мотив: он может сыграть страдание смешным, а может сыграть патетичным. Он может сделать боль острой, тупой, невыносимой, недоуменной, и горестное недоумение есть та краска (способная ослепить зрительский глаз), которой он владеет с особым искусством. Экспрессивная сила его печальной (иногда пополам со смехом) палитры велика, но наиболее экспрессивной, наиболее захватывающей становится игра Ступки в мгновения его неожиданных кульминаций. Нисколько не натуралист, но философ в душе, актер наделяет страдание какой-то чудодейственной и даже демонической властью. Из муки рождается музыка, рождается человеческий взлет. И в «Дяде Ване», где Ступка играет мильон терзаний, тысячу мук (мука жить в доме, который тебе ненавистен; мука терпеть ничтожество, которое к тому же обирает тебя; мука любить безответно), такой кульминацией становится бег человека, одержимого выстрелом,— в сцене из третьего акта. Войницкий выбегает откуда-то из глубины, и остановить его невозможно. В душе дяди Вани, музыкальной душе, пробуждаются черные демоны, пробуждаются на один ослепительный миг. Ступка играет вспышку безумия, как бы дарованную этому обездоленному и совершенно нормальному человеку.

Это очень важный момент: Добронравов, мы помним, играл Войницкого близким к сумасшествию, к духовной гибели, краху. Войницкого — Ступку не покидает ясность ума, и в этом его мука. Он хочет вразумить или, по крайней мере, понять. Разум его многое не вмещает. Но его не слушают окружающие, его презирает Серебряков, сама жизнь ставит его в жалкое положение, готовит унизительные сюрпризы. Общая ситуация пьесы — унижение разума — становится и его судьбой. Он лишь переживает ее острее, болезненнее, нежели другие.

«Ты вполне нормален»,— говорит Астров Войницкому: слышна даже некоторая жестокость в его немилосердных словах. Астрову можно верить: безумец (или полубезумец) в пьесе один — все тот же Серебряков, даром что он называет «юродивым» Астрова,

а Войницкого «сумасшедшим». Профессор Серебряков — тайный маньяк, страдающий манией величия, а не только подагрой. Налицо все симптомы: деспотизм, неумеренное и бестактное хвастовство, преувеличенное представление о своей роли, «Тургенев», с которым он отождествляет себя, поучительный тон, походка («шагает, как полубог»,— говорит Войницкий), а главное — неостановимое ни на миг производство книг и статей и тайное наслаждение своим образом — воплощенного укора всей праздности людской, тем, кто может гулять, пить чай в столовой, играть на рояле и смеяться. Мегаломания (бред величия) интересовала Чехова-писателя (и, вероятно, Чехова-врача), он описал ее крайние формы в рассказе «Черный монах». В «Дяде Ване» мегаломания показана в скрытой, не столь очевидной и небезопасной для окружающих форме: Серебряков — почти сумасшедший, а сумасшедший поступок совершает другой, дядя Ваня, хотя он «вполне нормален». Такова драматическая ирония чеховских пьес; ирония у Чехова есть легкая, театральная форма, которую принимает мрачная житейская неизбежность.

Открыл нам это Ступка, как и кое-что еще: роль его полна глубоких открытий. Есть соблазн даже предположить, что сам выстрел Войницкого прогремел в воспаленном воображении Серебрякова, и Ступка играет настолько стремительно, настолько легко, что и в самом деле может сойти за призрак, за Ореста, за то, чего безумцы-узурпаторы-старики так боялись, так ждали в свои бессонные ночи. Это короткое видение, как молния, освещает обыденный чеховский интерьер (не зря же сверкала гроза в предыдущем акте), знакомая пьеса приобретает фантасмагорический колорит, мы видим эпизод глазами увидевшей свою смерть деспотической жертвы.

Но наваждение длится всего несколько секунд, а затем выясняется, что оно не только наваждение, но и реальность. Был выстрел, стрелял, да к тому же два раза, Войницкий, и к тому же оба раза не попал, и весь следующий акт актер Ступка играет стыд и этого промаха и этого поступка.

Вечный вопрос — почему промахнулся Войницкий. Игра Ступки помогает ответить на него, и это еще одно из открытий актера. Промах Войницкого, конечно же, иносказание, но о чем оно говорит? О роковой неудаче? Об обреченности на обыденную судьбу? О том, что прошло время романтического жеста? Да, об этом, но не только об этом. Здесь присутствует и более скрытый, и более жестокий мотив, связанный с одной из главнейших тем «Дяди Вани» и чеховского позднего творчества вообще,—

темой таланта. Войницкий у Ступки художественная натура, но он не одарен. Не мог бы он стать Шопенгауэром и Достоевским. Поэтому — такова логика Чехова — он так беззащитен перед ударами судьбы, так изранен. Поэтому пошлости Серебрякова, бездарности серебряковских книг и статей он может противопоставить лишь револьвер, но разве можно убить пошлость из револьвера?

Талант значил для Чехова больше, чем что-либо, больше, чем счастье, чем красота. Талант — высшая ценность в системе чеховских представлений. По-видимому, Чехов глубоко верил в то, что талант может защитить и спасти. Одаренность заставляет жить человека — об этом написана «Чайка». Что стало бы с Ниной Заречной, не будь у нее искры таланта? Она не пережила бы ни смерти ребенка, ни разрыва с Тригориным, ни краха надежд, ни тяжести провинциальных скитаний. Треплев рассказывает, что после всех этих бед у Нины чуть было не помутился рассудок. Тень Офелии появляется в пьесе на миг, чтобы тут же исчезнуть: Заречная — не Офелия, но актриса. Артистическая одаренность заставляет ее жить несмотря ни на что, брать ангажемент на всю зиму в Елец, ехать туда третьим классом, в вагоне с мужиками. Жизнь «груба», но талант велит терпеть и верить (в «Дяде Ване» поэтический талант велит жить Соне). А у Треплева иная судьба: надежда его — не литература, но Нина. Перед встречей с Ниной он зачеркивает все, что только что написал, он говорит себе: «Это бездарно», он беззащитен в эту горькую, отчаянную минуту. Признание Нины («Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде...») убивает Треплева наповал. Образ убитой чайки — это его, а не Нины Заречной образ.

Войницкий в спектакле наделен внешностью Треплева, и у него, в сущности, та же судьба. Его надежда — Елена. Ступка играет любовь, которая завладела сознанием и волей мужчины. На что он рассчитывает, не знает он сам. Он знает лишь то, что дня не может прожить без Елены. Он молит ее, преследует словами и взглядами, полными слез, кажется, что он простирает к ней руки. Есть дивная красота в этой любви, которую играет артист, и есть малодушие, усталая безнадежность. Она то взмывает ввысь, то влачится. Как и Треплев, Войницкий — Ступка — поэт в любви и, как Треплев, в любви он нищий. За букетом осенних роз, «прелестных» и «грустных», он отправляется точно юноша — легким, стремительным, нетерпеливым шагом. А человек, который видит Елену в объятиях Астрова, это почти что старик. Жизнь в нем на наших глазах умирает.

Сама же Елена Андреевна сыграна достаточно тонко, что еще раз определенным образом характеризует стиль мышления, принятый в спектакле: отмеченный внутренним достоинством стиль. Роль Елены нередко давала простор вульгарным истолкованиям: петербургская дама, скучающая по загородной любви, молодая жена старого и больного мужа. Между тем Елена — персонаж и нетривиальный и драматичный. Чехов сам высказался на этот счет (в ответе на письмо актрисы-любительницы М. Победимской, написанном в феврале 1903 года), да и текст пьесы не оставляет места для кривотолков. Елена поставлена в пьесе в двусмысленную ситуацию, которая ее тяготит, и окружена предубеждением, которое ее мучит. «Я об одном вас прошу: думайте обо мне лучше»,— говорит она Астрову на прощание. Актриса В. Плотникова играет Елену Андреевну с учетом именно этих, очень искренних слов. Елена у Плотниковой не «русалка», как ее называет романтик Войницкий, и еще менее «хищница», «красивый, пушистый хорек», как думает в приливе страстной тоски Астров. Елена в спектакле — порядочная женщина, несмотря на свою провоцирующую красоту, необремененность делами и женскую скуку. Она способна тонко мыслить, тонко чувствовать и даже любить, но ей не дано чувство свободы. И она понимает — как это понимал драматург,— какая дистанция между праздностью и свободой. «Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что вы все существуете на свете... Но я труслива, застенчива... Меня замучит совесть...» Зерно роли Плотникова находит в этих словах, хотя под ударение у нее попадает не первая, но вторая часть монолога.

А вот Астров в спектакле — свободен, это единственный по-настоящему свободный человек. Правда, какая свобода, когда им правит профессиональный долг, когда он весь день на ногах и не успевает даже чисто побриться. И все-таки он свободен, потому что свободен его ум и потому что душа его не увязла в мелочной борьбе самолюбий. Актер В. Ивченко играет Астрова сдержанно, но легко, не в откровенной, но очень яркой манере. Здесь то же искусство выразительных взглядов и пронзительных глаз, как и у Ступки — Войницкого, но это совсем другие глаза: холодные, посверкивающие, чужие. Ивченко играет так, что становится понятным, почему ночью, страдая от боли, бессонницы и духоты, старый подагрик Серебряков ни за что не хочет принять доктора, чуть ли не поднятого с постели. Статский советник из Петербурга не решается остаться наедине с простым

уездным врачом; ему невыносим взгляд Астрова, буравящий, тайно насмешливый и нелицеприятный. Астров — Ивченко смотрит без уважения и даже без интереса. И хотя он безукоризненно вежлив, его появление рождает трепет и смутный страх. Астрова боятся в семье профессора Серебрякова. Так обычно боятся сглаза, как Серебряков — и даже Елена — боится прищуренных астровских глаз. От них некуда скрыться. В них есть нечто такое, что тревожит дурную совесть, что чем-то грозит. Актер играет такой именно взгляд, который романтические писатели приписывали некоторым портретам. Но это вполне человеческий взгляд — взгляд неослепленного человека. Молчаливую сущность образа актер находит в том, что он зряч, и в том, что он умен — умен чрезвычайно. И драма Астрова — драма ума. Но, в отличие от Войницкого, он, гордец, ее прячет.

Астров у Ивченко — униженный ум, ум ожесточенный. Актер лишает героя всякого пафоса, какого бы то ни было романтизма. Свои знаменитые монологи Астров — Ивченко произносит негромко, настороженно, готовый в любую минуту их оборвать. Он не хочет показаться смешным, этот умный и к тому же ославленный доктор. Его злая потребность — все снижать, и свои и чужие порывы. «Становлюсь пошляком» — это, конечно, не так, пошлость ему не грозит, но очевидно, что он устал слыть «чудаком», порождать сплетни и смех, выглядеть Дон Кихотом. Кроме того, он просто устал, устал бесконечно. Елена повстречалась ему в этот момент, и всю усталость с него ветром сдуло.

В первой же сцене мы видим его в помятой рубашке, в высоких болотных сапогах, сидящим в такой позе, что, кажется, никакая сила не сможет поднять его, заставить куда-то идти, физически ощущаешь, как много отдал бы он за стакан крепкого чая. В сцене с Еленой он в черной визитке, подтянут, молодцеват, ничего от уездного доктора, ничего от провинциала, это именно тот человек, о котором говорит Соня: «Вы изящны, у вас такой нежный голос»,— подобного Астрова и нам не приходилось видеть. В иных спектаклях он груб, а вдобавок и пьян (что, кстати сказать, вызывало гнев Чехова, когда он слышал о подобном исполнении роли), а здесь — элегантен, холодно-трезв (хотя и опрокидывает рюмку за рюмкой) и вместе с тем воспламенен дикой, лесной и не очень доброй страстью. «Отношения к женщине полны изящного благородства» — эти надежды Сони этого Астрова не объяснят: есть оскорбительная нотка в его страстных словах, есть недоверие к красоте, которая так тянет его, есть недоверие к женщине, которое воспитал уездный

и, возможно, столичный, студенческий опыт. В любви он не поэт, но охотник.

Войницкий — Ступка и Астров — Ивченко — естественные полюса этого спектакля, создающие напряжение, создающие необходимый контраст, тем более полный, что оба образа сыграны отчасти в различной манере. Астров — персонаж из романа или же из новелл. Войницкий — персонаж музыкально-поэтического театра. Романная природа чеховской драмы известна давно, и на протяжении многих лет чеховские пьесы игрались как краткие, драматургические романы (известный исследователь творчества Чехова ленинградский профессор Н. Берковский писал в одной из работ, что Чехов потому и не обратился к жанру романа, что создал новую драму). Эта традиция безусловно живая, в спектакле она бережно сохранена. Она предполагает последовательность характеристики, мотивированный психологизм, обязательное движение во времени, ясную логику целого, строгую соразмерность частей — короче говоря, повествовательность, что отличает игру Ивченко, исполнителя Астрова, что делает ее достоверной. А Ступка играет кульминацию своей роли в другом ключе. Актер выходит за рамки объяснимых мотивировок. Есть до конца не разгадываемая загадочность в его игре. Есть легкость, с которой его персонаж на мгновение покидает свой (так же четко) обозначенный характер. В логически обоснованную систему чеховских пьес актер вводит нечто такое, что нарушает логику этих пьес, но что тоже является содержанием его роли. Конечно же, это Чехов, но не романный, а Чехов-поэт. Тот Чехов, который предчувствовал, предвидел расцвет русской поэзии в XX веке. Тот Чехов, чья драматургия и оказалась недостающим звеном между эпохой Толстого и эпохой Блока.

Идеальный чеховский спектакль, по-видимому, тот, в котором найдена точная мера романной и поэтической манеры. Сказать, что эта гармония киевлянами найдена,— значит поторопиться, сказать не всю правду. Если иметь в виду не Ступку — Войницкого, но спектакль в целом, то в нем более всего удались как раз повествовательные эпизоды. Очень хорош последний акт, тщательно разработанный, точный по настроению, мизансценам и ритмам. Медлит Астров и не может уйти, и, наоборот, смятенно и даже чуть суетливо торопит отъезд Елена. Войницкий надевает черные нарукавники на свой бархатный пиджак и, словно в наручниках, сидит за столом в глубине сцены. В голосе Сони усталость и пустота, такая усталость, что она кажется неизбывной, свин-

цовой (вообще тема усталости, очень важная в пьесе, искусно проведена через весь спектакль). Бодрится один лишь Серебряков — в нелепом ожидании привычных петербургских встреч и новых литературных успехов. Старик на что-то надеется, у более молодых — надежд больше нет, поэтому-то они прощаются навеки... Хорошо поставлены и сцены перед грозой: есть духота в атмосфере этих сцен, та душная атмосфера плохо скрытой вражды, которая насильно объединяет людей, вынужденных существовать вместе. Но следующий, очень существенный в пьесе и даже таинственный эпизод — когда мир и доверие воцаряются на несколько минут, движение фабулы приостанавливается совсем, мужчины забывают свои обиды и тихо поют, женщины пьют брудершафт и поверяют друг другу тайны,— этот эпизод не стал лирическим откровением, каким ему надлежит быть в спектакле.

Что же, такова плата за последовательно проведенный постановочный план, за то, что спектакль четко выстроен, и, может быть, за то, что он в деталях продуман.

Его интеллектуализм — завидная черта, и не исключено, что этот интеллектуализм отчасти и помешал описанной нами не очень удавшейся сцене. Зато мысль Чехова превосходно донесена и совершенно самостоятельно интерпретированы персонажи.

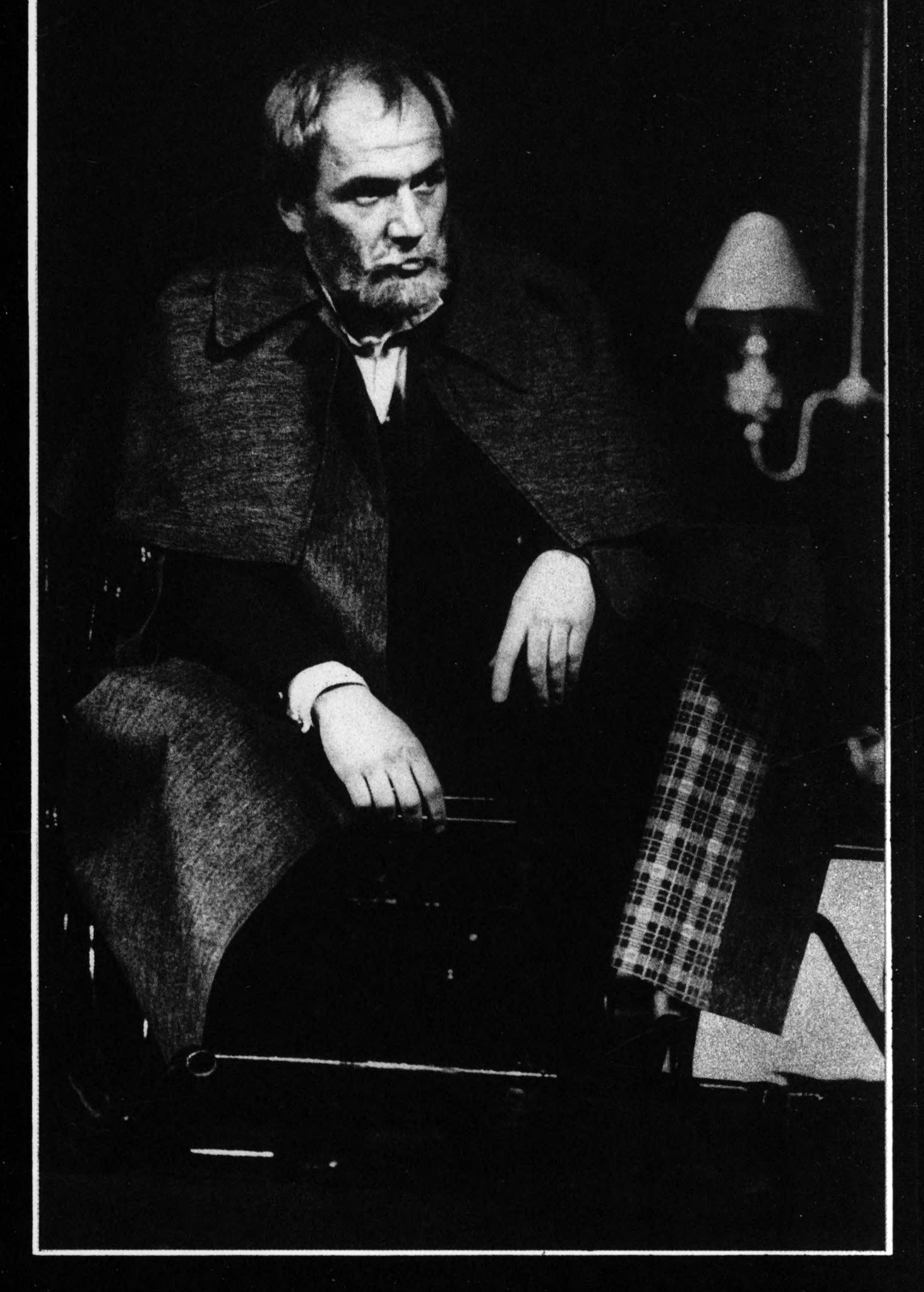
Заслуга здесь С. Данченко, главного режиссера.

Дадим в заключение и его краткий портрет.

Сергей Данченко — режиссер того типа, который мало распространен и который очень ценен. В академическом театре он пришелся ко двору, поскольку сам строго и последовательно академичен. Но это академизм без тени старомодности, без тяжести и тоски, без штампов техники, а главное — без инерции мысли. Остромыслящий режиссер, Данченко в своих интерпретациях не бывает банальным. В экстравагантности его тоже не обвинишь, и в этом одна из причин его вовсе не легких успехов. У Данченко счастливый дар — неоскорбительной новизны, невызывающей независимости, спокойной и уверенной в себе силы. Помимо того он наделен художественным и простым человеческим тактом. Скажем так: он разумен. Вразумляющая сила его режиссуры велика. Ее ощущают и зрители и актеры. Разумное отношение к жизни, к искусству и к театральному ремеслу — необходимое качество при постановке поэтических чеховских пьес. И глядя на «Дядю Ваню» в постановке Театра имени Франко, слушая монологи и реплики действующих лиц, слышишь чеховский голос, голос разума, обращенный к душе человека.



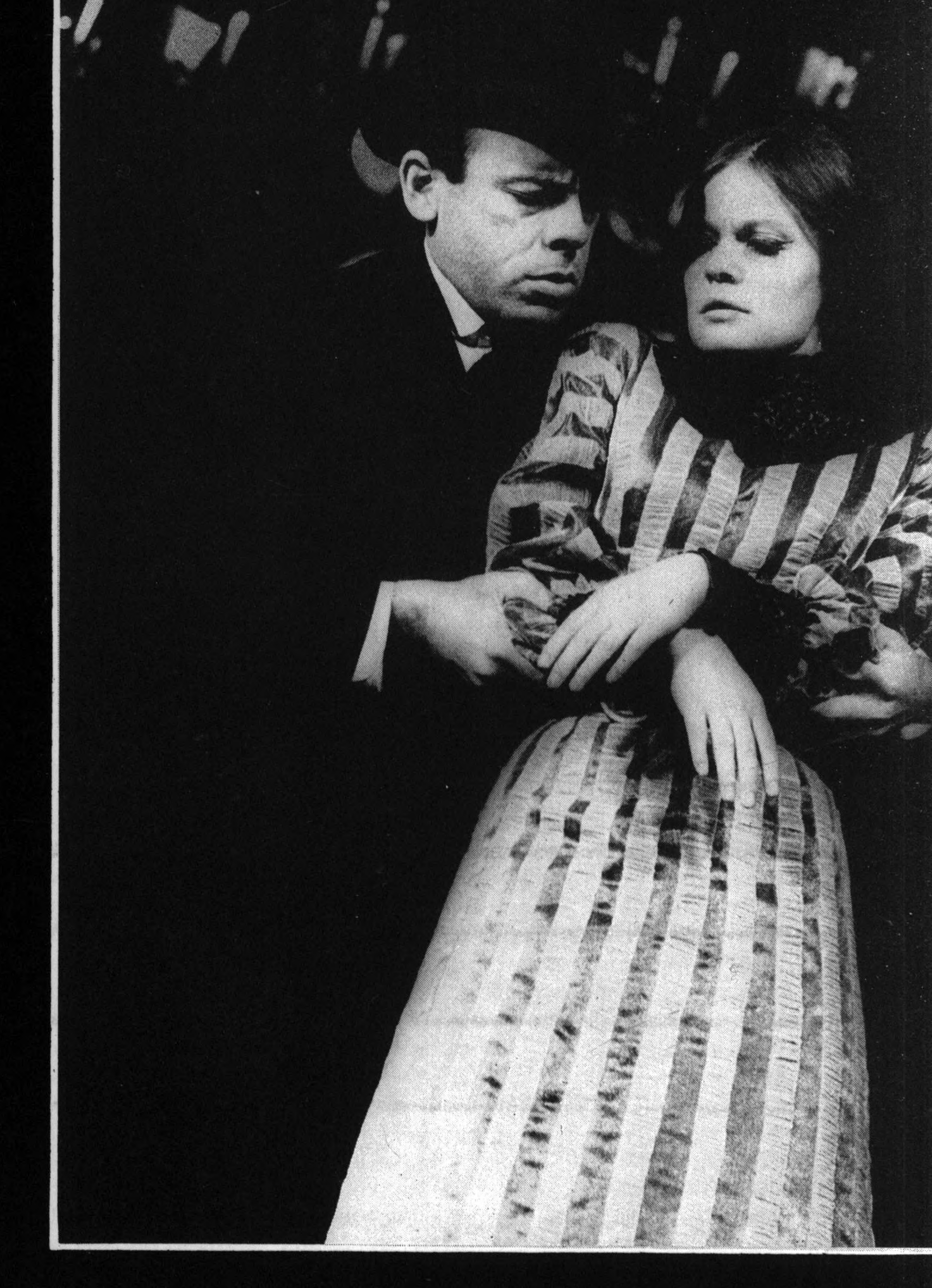
Приглашение к танцу



«Три сестры» А. Чехова.
Чебутыкин — Л. Дуров

Этот мучительный спектакль о людях, вынужденных ставить на себе крест, начинается таким радостным, таким сверкающим прологом, какого нам не доводилось видеть при постановке не только чеховских драм, но и комедий плаща и шпаги. Они и впрямь кажутся откуда-то оттуда, из Тирсо де Молина, из «Дон Хиль — зеленые штаны», эти три дамы в зеленом, как будто бы одетые Сомовым или Бакстом, или Головиным, в экзотических платьях с высокими заостренными рукавами. Лишь потом, присмотревшись, мы поймем, сколько простоты, сколько горького знания жизни несут в себе эти три бабочки, три царевны, три невесты, дожидающиеся женихов, и как же унижены, как биты жизнью их спутники, веселые мушкетеры в зеленом, пришельцы из сказочного Лукоморья, из вечно зеленеющей страны,— как сами они, защитники и герои, нуждаются в утешении и поддержке. Что же касается зеленого цвета, окрасившего портал, мундиры офицеров и платья сестер, то, надо полагать, он избран не без связи со знаменитыми репликами Маши («дуб зеленый», «кот зеленый»), он создает радостный фон для нерадостных наблюдений (своеобразная декоративная ирония), но кроме того, он заново открывает нам Чехова-импрессиониста (художники спектакля В. Дургин и А. Чернова).

Впрочем, яркое колористическое решение чеховского спектакля — не единственная неожиданность новой постановки. Необычную роль получает в ней цвет, но еще более необычную — танец. Чеховские герои, неисправимые говоруны, говорят в этом спектакле несерьезно и неохотно, словно по принуждению извне, но танцуют, пока им танцуется, радостно и увлеченно. Можно подумать, что им дано знать то, о чем не забывает режиссер: что слово здесь разъединяет, рождает споры, недоразумения и вражду, что от неосторожной шутки до смерти здесь полшага; может быть они заранее знают участь барона,— их влекут не разговоры, их влечет танец. Стихия танца входит в дом Прозоровых как весна, вестником ее становится Тузенбах, его жест, приглашающий к вальсу, по существу начинает спектакль. Сколько изящества, сколько театрального блеска в этом неожиданном бальном вальсе, в который постепенно вовлекаются персонажи и в котором все они — обездоленные сестры, старый Чебутыкин, угрюмый Соленый, некрасивый Тузенбах — чувствуют себя красивыми и молодыми. Очень скоро выяснится, что с праздником поторопились, что Лукоморье помянуто умной Машей не зря и что незримая «златая цепь» сковывает всех их,— но в первом акте до этого так далеко. На протяжении всего акта вспышки



Ирина — О. Яковлева,
Тузенбах — Л. Круглый

Сцена из спектакля



Андрей —
В. Смирнитский,
Чебутыкин — Л. Дуров,
Соленый —
С. Соколовский

вальса, как и вспышки веселья будут возникать поминутно. Снова и снова зазвучит граммофон, снова и снова увидим мы тузенбаховский жест приглашения к танцу. Это станет пластическим лейтмотивом, подобным тем речевым («та-ра-ра-бумбия» у Чебутыкина, «а он и ахнуть не успел» у Соленого), которыми любил наделять людей Чехов. И это покажется приглашением в прошлый век, в чеховскую эпоху. Сама же музыка вальса написана в наши времена и взята из современного чешского кинофильма «Магазин на площади». Наверное, еще ни одна режиссерская находка А. Эфроса не была полна такого сценического обаяния и такой психологической остроты: персонажи «Трех сестер» все время заводят одну и ту же пластинку, вслушиваются и вслушиваются в шлягер 60-х годов, подобно тому как мы проигрываем без конца записи Паниной, Вяльцевой или Плевицкой.

И наконец, еще один режиссерский прием, еще одна формальная неожиданность: заостренная трактовка среды, опять-таки близкая Чехову-импрессионисту. Предметы, которыми обставлена сцена,— тахта на переднем плане, старинная мебель, старинные люстры, граммофон,— это и не метафоры, как в условном, поэтическом театре, это и не вещи, как в театре прозаическом, бытовом. Это — осколки метафоры и осколки вещей, подобные бутылочным осколкам, блестящим в лунном свете в рассказе Тригорина. Серебряные горлышки прощальных бутылок шампанского, весело поблескивающие в последнем акте на столе,— образец чуть осколочной, ранящей, острой и сверкающей материи спектакля. Когда, в ночь пожара, напившийся Чебутыкин вдребезги разбивает старинные фарфоровые часы, изящная материя режиссуры оборачивается другой своей — грубой и наглядной стороной. Эти две манеры в совокупности определяют стиль постановки.

Конечно, он выглядит озадачивающим, сбивающим с толку, местами — попросту вызывающим, этот спектакль, где хрестоматийные монологи произносят чуть ли не повернувшись к зрительному залу спиной, а малоизвестные реплики получают неожиданный и не всегда оправданный вес,— спектакль советует доверять не словам, но поступкам. Конечно, в нем много полемики с традиционным понятием о чеховской интонации и о чеховском типаже, о чеховской режиссуре и о самих «Трех сестрах». В лирическую ткань пьесы режиссер вводит эксцентрику и слегка остраняющий гротеск, в авторе «Трех сестер» угадывает — и предоставляет угадывать нам — автора «Вишневого сада». Но так

ли это непозволительно, нелепо, смешно и не о таком ли воплощении Чехова мечтал в свое время Вахтангов? Тем более, что чистая лирика Чехова в нужный момент звучит с удвоенной — по контрасту — силой, да и гротеск придает ей необычную, ранящую остроту. Своими шутками, розыгрышами, эксцентрическими интонациями и эксцентрическими приемами игры, наконец, апофеозом всего этого — канканом Чебутыкина в третьем акте (по неосведомленности принимаемым за твист) — спектакль Театра на Малой Бронной бросает вызов вовсе не классике, старому МХАТу, великой русской культуре. Спектакль бросает вызов псевдокультуре, мещанской культуре не идей, но манер, по внешности — добропорядочной, по сути — вульгарно-захватнической, бандитской. Тема эта — культуры и псевдокультуры — одна из существеннейших тем пьесы. В спектакле она решается, может быть, недостаточно глубоко, но зато последовательно и оригинально. Наташа и Соленый здесь не такие, как всегда: куда девался ее взвинченно-хамский тон, куда девалась его невоспитанность и грубость? Наташа (Л. Богданова) самая церемонная среди всех, а Соленый (в эффектном исполнении С. Соколовского) — самый воспитанный, самый корректный. Играется не открытое хамство, но сознание своих исключительных прав и претензия на благородство — фортепьянная музыка Наташи и ее французский язык, лермонтовские стихи в устах Соленого. Идет борьба не за собственность, не за дом (как думал и писал В. Ермилов), идет борьба за обладание культурой. Драматизм пьесы заключается в том, что и борьбы-то подлинной нет: образованнейшая Ирина поступает на почту, а утонченный Тузенбах уезжает на кирпичный завод: интеллигенция оттесняется от культуры. Драматизм же спектакля (и, может быть, в то же время существенная слабость его) состоит в том, что некоторые лучшие персонажи, и Вершинин прежде всего, и не являют собой людей высокой культуры. То же можно сказать и о Маше, и об Ольге, и о самом Чебутыкине, докторе-забулдыге. Эти люди не осознают за собой никаких прав и не ощущают в себе никакой силы. В третьем акте нянька Анфиса ни с того ни с сего произносит в слезах: «Олюшка, милая, не гони ты меня! Не гони!» Усталая, старая нянька произнесла слово, которое у всех на устах, психологическая и социальная дистанция между героями здесь сужена до нуля, господа и слуги живут одним ощущением — страхом, что их прогонят. «Не гони ты меня! Не гони!» — мольба всеобщая, всех приблудных мужчин в этом доме. «Не гони!» — об этом молит Соленый Ирину. «Не гони!» —

об этом пытается не молить Ирину Тузенбах. «Не гони!» — написано во взгляде Вершинина, седого женатого военного, когда он смотрит на чужую жену, когда он ее целует. «Не гони!» — написано в безумном взгляде Кулыгина, когда он застает собственную жену в объятиях другого. И когда Чебутыкин делает все, чтобы его прогнали, напивается, учиняет дебош, танцует канкан,— и все это в страшную ночь пожара,— в душе у него тот же страх, та же мольба, те же непереносимые для женского слуха мужские рыдания. Какое-то всеобщее чувство бесправия и вины. Какая-то всеобщая, вселенская бесприютность. Этот лирический, эмоционально, конечно же, очень сильный мотив режиссер педалирует, выдвигает на первый план, растворяя в нем другие темы, и в частности тему культуры.

Может покоробить такое обращение с чеховскими героями. Может показаться, что режиссер укорачивает их — сводит к одной узкой мерке, подобно портному, что шил черную пару, в которой появляется в спектакле ушедший в отставку Тузенбах. Можно, наконец, посчитать, что театр А. Эфроса, каким он предстал в «Трех сестрах», это яркий театр неярких личностей, если бы не одно обстоятельство. Если бы не молодые персонажи — Андрей, Тузенбах и Ирина. На их долю выпадает не одно только сочувствие. В их хрупкой ранимости — не одна только слабость. В стилистике нежных, чуть осколочных полутонов даны портреты натур цельных — надломленных, но не опустошенных. Тут режиссура берет реванш: не заметив в Вершинине большого человека, Эфрос замечает, что Андрей Прозоров не стал человеком маленьким. В исполнении В. Смирнитского Андрей неожиданно молод и очень умен. Артист ставит его чуть ли не вровень с Ивановым, с лишними людьми чеховского трагического театра. Гримаса отвращения не сходит с его умного лица, «надоело», «все надоело» — горький лейтмотив роли. Мера презрения его к похотливой мещанке жене и к себе, вялому ненасыщенному бездельнику,— безгранична. Его история — обманутой, опозоренной любви — история заблуждений, ослепительных, коротких и непостижимых. Она мотивируется прозаически — нерассуждающей вспышкой юных страстей, но кроме того объяснена атмосферой первого акта — тяготением людей к какому-то свету. И в чисто профессиональном отношении артист многого достиг: горькая сила монологов Прозорова звучит в спектакле так, как на нашей памяти никогда не звучала. А с Тузенбахом (Л. Круглый), о котором главная речь еще впереди, в спектакль привносится насмешливая стихия. Мы не ожидали увидеть столь ироничного

Тузенбаха. Этот Тузенбах подтрунивает над всем и над всеми, но более всего — над собой. Он не переставая издевается над своими словами, поступками, над своим внешним видом, своим положением — влюбленного, жениха, без пяти минут мужа. Он дразнит себя так, как его должен — по пьесе — дразнить Соленый. В укороченной паре, с обреченным на некрасоту видом и не очень молодым лицом, в котелке набекрень, отдаленно напоминая клоуна, он поддерживает пародийный тон счастливого, удачливого, уверенного в себе человека, умеющего всего добиваться. С Ириной он разговаривает грозно. В последней сцене маска иронии сбрасывается, внезапный судорожный вопль — «Скажи мне что-нибудь!» — обнажает не только всю меру его страданий, но и один из главных нервных узлов пьесы. Мы както не слышали раньше этих слов. Мы были при убеждении, что чуть ли не главные слова в четвертом акте — сдержанно-гневные слова Маши: «Так вот целый день говорят, говорят...» Крик Тузенбаха позволил нам в пьесе, где «говорят, говорят», обнаружить другую пьесу — где молчат и где гибнут от своего и чужого молчания.

Ирина Ольги Яковлевой — главная героиня этой поставленной Эфросом чеховской молчаливой драмы. Она говорит мало, больше молчит: молча слушает граммофон, молча ходит ленивой походкой, молча сидит свернувшись в комок, молча стоит опершись о стену. Роль строится почти как сюита красивых поз. Ее разрушают лишь безутешные рыдания («Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!.. О, я несчастная...») — в ночь пожара. Под самый конец начинает казаться, что Ирина у Яковлевой — не персонаж пьесы Чехова, но персонаж пьесы Треплева («Люди, львы, орлы и куропатки...»). Тонкая, вытянутая, пепельно-траурная фигура на траурно-черном фоне; голос, задумчиво отрешенный, безжизненно нежный, нежный ни для кого, пронзающие нас слова («Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания...») — на сцене одинокая мировая душа, придуманная Костей Треплевым и даже описанная им впоследствии — в зачеркнутой фразе, признанной бездарной. «Бледное лицо, обрамленное темными волосами» — вот портрет Ирины в заключительный момент спектакля, вот стиль этого сценического портрета. Но на этот раз ничто не режет слух, ничто нам не кажется бездарным. Может быть потому, что «бледное лицо» Яковлевой обладает, как и ее голос, ускользающим, сумеречным очарованием, а может быть потому, что ей дано то, в чем было отказано Треплеву,— непосредственность, дар простых человеческих

чувств. Ими ведь и согрета роль зябнущей девушки с чуть вялой походкой и чуть декадентскими позами, способной по-детски перепугаться неловкой встрече с ряжеными, умеющей улыбнуться некстати, умеющей по-женски страдать, казня себя и тоскуя от невозможности прийти на помощь близкому измученному человеку. «Что? Что сказать? Что?» — со слезами, с мольбой, с отчаянием вторит она крику Тузенбаха: «Скажи мне что-нибудь!» В этом момент мы видим на сцене подлинную, большую актрису.

В эту симфонию недоговоренности, где слова играют роль пауз, а тирады — пауз затянувшихся, в эту обитель молчания — молчания от стыда, молчания из деликатности, молчания от нечего сказать и от невозможности высказаться — врывается, как лязг джаз-банда в радиоприемнике при случайном смещении волны, громкая, кричащая, орущая исповедь Чебутыкина. Чебутыкин — вообще одна из главных неожиданностей спектакля.

Роль была написана для Артема, старейшего артиста Художественного театра, и, казалось бы, не заключала загадки: одинокая, опустившаяся старость — ее «зерно», медленное погружение в равнодушие — ее горькая динамика; в сущности нам дано увидеть историю постепенного умирания, душевной смерти. В таком духе роль играл, играл замечательно, и А. Грибов. Л. Дуров убеждает нас, что можно играть иначе, что все обстоит совсем не так, что старость, равнодушие, даже вечная газета, которую Чебутыкин все читает и не может прочесть,— всего только маска, куда прячет свое подлинное лицо истерзанный позором совсем не старик — Чебутыкин у Дурова человек без возраста. «Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке»: запой Чебутыкина — возможность высказаться за всех и за все, вывести себя на чистую воду, да так, чтобы всему свету стало муторно и неловко. «А у поэта всемирный запой» — мог бы ответить дуровский Чебутыкин выговаривающему ему Кулыгину, если бы дуровский Чебутыкин читал Блока. Но монолог его как раз о том, что он и не доктор, и что женщину уморил, и что Шекспира и Вольтера не читал, «а на лице своем показал, будто читал». Мы слышим его рыдающий смех из-за кулис — так в античных трагедиях тяжкий стон актрисы опережает ее появление на сцене. Плача, смеясь и дрожа, он включает граммофон, и под улюлюкающие звуки современного джаза начинается истеричный и хохочущий танец, «макабрская пляска отчаяния» наших дней, мочаловский миг в жизни артиста Льва Дурова. Это совсем не тот танец, который Чебутыкин танцевал в первом акте, в день Ирининых именин. Это — гримаса, посланная тому танцу. Это одинокий и

безнадежный танец, в котором чувствуешь не свою молодость и красоту, но, напротив, свое, да и не только свое безобразие, свою, но и всеобщую старость. Артист показывает то, что не может показать режиссер: безобразие и старость барона, Ирины, Андрея и даже Бобика и Софочки, которых прогуливает в колясочке ни о чем не догадывающийся отец. Что значит и что может танец в драматическом спектакле: артист танцует то, чего мы зрители, не видим, видеть не можем и, может быть, видеть не захотим. Танец здесь — грубое, но и сверхинтенсивное самообнаружение подтекста. Острая деталь сцены — выглядывающий из-за шкафа насмерть перепуганный Кулыгин, человек порядка и фраз, гимназических латинских истин, впервые, но не в последний раз, столкнувшийся с правдой, с чем-то действительно истинным, но изложенным не по-латыни, а на общечеловеческом языке, языке отчаяния и протеста. Но этот язык Кулыгину кажется диким, кощунственным, недоступным (миниатюрная, на мгновение сверкнувшая коллизия мрачного художника-авангардиста и довольного жизнью просвещенного обывателя; или, иначе, минувший век с ужасом наблюдает за веком нынешним; классический, благополучный век лицом к лицу с веком бесчинствующим, джазовым, пропащим). Потом, когда в гостиной соберутся люди, Чебутыкин вновь включит граммофон и еще раз начнет свое буйство. Это приглашение к танцу не будет, разумеется, принято, и лишь нам, зрителям, станет ясен его гротескный смысл. Надо только не забывать, что у Чебутыкина только что умерла пациентка. Бесстыдный скандал Чебутыкина — от невозможности что-либо изменить, кому-то помочь, искупить собственную вину, это отчаянная выходка человека, которого принимают не за того, кто он есть, продолжают считать доктором, порядочным «милым Иваном Романычем». Скандал Чебутыкина — самоотрицание интеллигента и попытка разорвать круговую поруку утешающей лжи. В этой громкой и тяжкой сцене сошлись все тонкие, все печальные нити спектакля: прощание с Москвой сестер, и прощание с университетом Андрея, и мучительный вопль Ирины («Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!..»), и танцующий, улыбающийся уход из жизни Тузенбаха.

И все-таки именно этот танцующий уход со сцены — высшая точка спектакля, его эмоциональный апогей, его моральное завершение. В последний раз мы видим обаятельный жест Тузенбаха, добрый жест приглашения к танцу. Вот итог и эмблема разыгранной драмы. (Но кроме того, глядя на эти печально-веселые, почти клоунские движения хрупкого человека с поднятыми бровями и в котелке, мы вспоминаем, как в 40-х годах примерно так

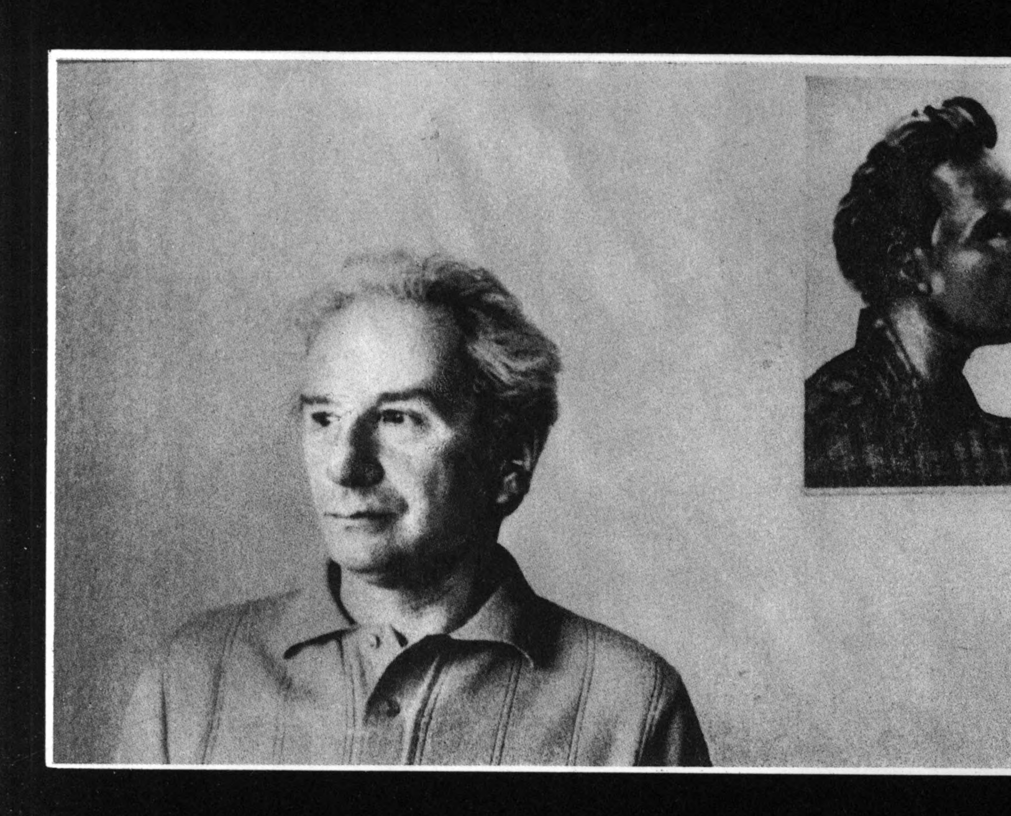
же — и с этой же сцены — уходил в образе «человека воздуха» актер Вениамин Зускин). Впрочем, весь этот акт, сверкающий и печальный, акт венчания без любви и прощания без надежды, акт, где пьют шампанское, держатся за руки и целуются открыто,— в целом есть завершение спектакля. В нем «стреляет ружье» — играют эффекты, заготовленные заранее, еще в первом акте. Бальный вальс преобразуется в походный марш, бальная композиция — по оси сцены — преображается в композицию некоего трагедийного «ухода». Вдоль этой оси, в глубину сцены, вслед за уходящим Тузенбахом побежит Ирина — не своим бегом, бегом генеральской дочери, но бегом обезумевшей от горя солдатки. «Нет!» — закричит ей Тузенбах тоже не своим голосом. «Нет, нет, нет»,— будет повторять он, возвращая ее обратно, и каждое «нет» будет менее громким, но более решительным. Это «диминуэндо», спад крика почти до нежного шепота, и это параллельно идущее нарастание воли, внутреннее «крещендо» — незабываемый театральный эффект и тот патетический миг, в котором «человек воздуха», человек-мотылек, танцующий мальчик, действительно становится мужем, заступником, мужчиной. Спектакль Эфроса строится на психологическом парадоксе, открытом Достоевским: чем агрессивнее ведет себя человек, тем он оказывается беспомощнее и беззащитнее. Чебутыкин Л. Дурова — и самый агрессивный, и самый беспомощный персонаж: проклиная все на свете и самого себя, он помогает тем, кого ненавидит, уничтожать тех, кого любит. Тузенбах Л. Круглого — самый хрупкий, самый миролюбивый, но перед дуэлью он и спокоен и тверд. Чебутыкин дает нам увидеть мир, где возможен лишь скандал и где сопротивление уже невозможно. Тузенбах показывает нам тот же мир по-иному: как мир, где нельзя все время молчать, где можно и нужно вовремя произнести решительное, хотя бы и жестокое слово.

А. Эфрос поставил пьесу, о которой Чехов писал в одном из писем, что она получается «мрачнее-мрачного», и которую он сам же называл Станиславскому «веселой комедией». Эфрос ввел в спектакль приемы и формы «веселой комедии» — эксцентрику, музыку, ритм, массу движения, массу актерских приспособлений; «мрачность» пьесы тем самым лишь оттенилась. «Три сестры» — пьеса, в которой аккумулировалось столько страдания, что кажется, будто она опередила время. Неудивительно, что она так потрясла зрителей в 1940 году (знаменитая мхатовская постановка) и что сейчас контакты с ней устанавливаются проще. «Трем сестрам» еще предстоит великое театральное будущее, рецензируемый спектакль — шаг к нему. Сделан ли он в единст-

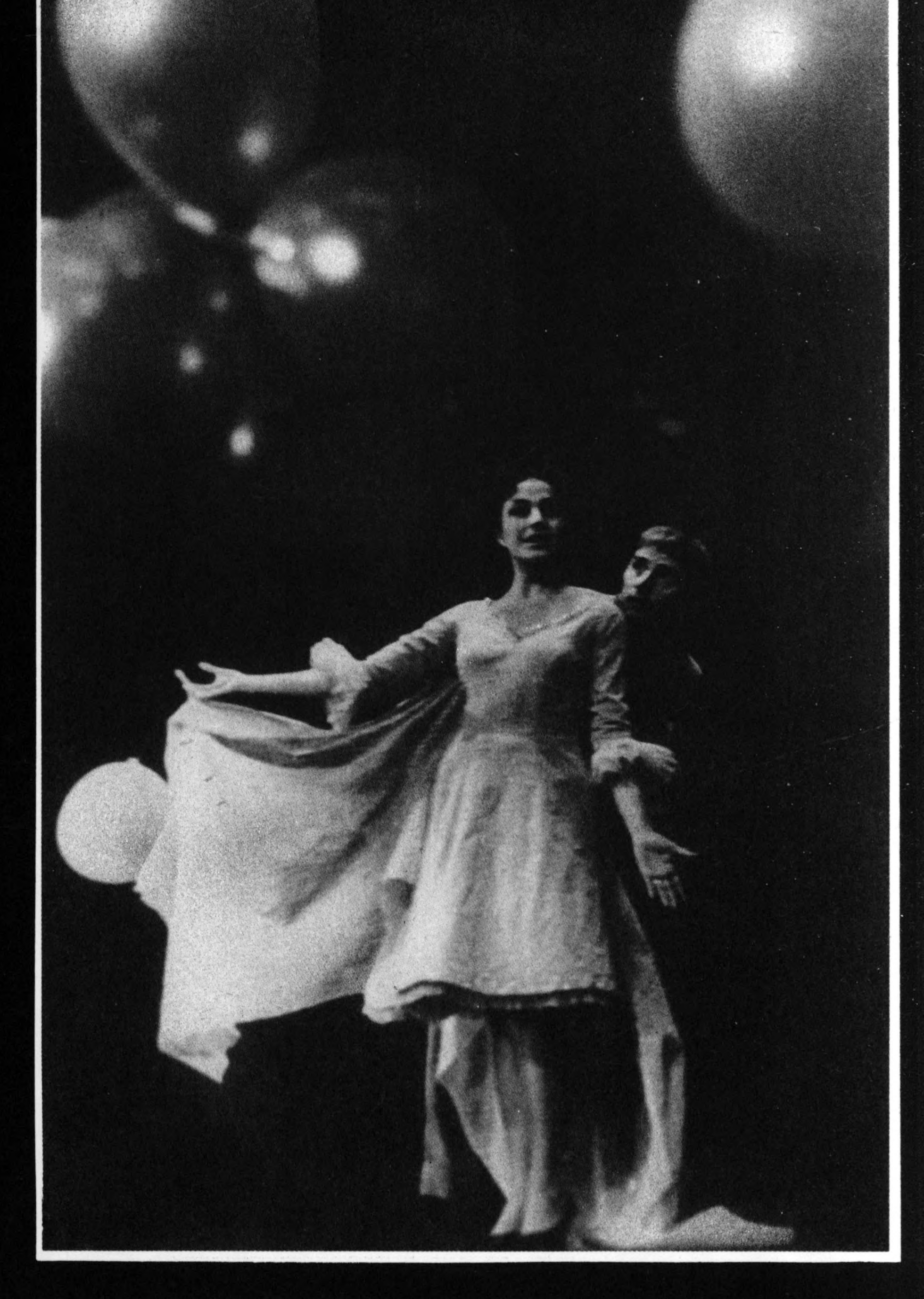
венно правильном направлении? Вовсе нет, единственно правильных направлений в театре не существует. Почти одновременно с Театром на Малой Бронной «Три сестры» поставил Ленинградский БДТ, и этот спектакль в режиссуре Г. Товстоногова совершенно иной: гораздо более сдержанный, гармоничный, предельно внимательный к интеллектуальному содержанию пьесы. Нечего и говорить, что все роли сыграны великолепно, с блестящим, уверенным мастерством, как умеют играть в этом театре. Спектаклю на Малой Бронной в интеллектуальном отношении до спектакля БДТ достаточно далеко, но он ярче эмоционально. Страдание — вот что прежде всего воспринял в пьесе режиссер, страдание и горькую, хотя и отчасти сказочную тему непришедшего избавления, несостояшегося чуда. «Златая цепь» Лукоморья так и осталась неразбитой. Воспринял режиссер и скрытую (по контрасту к главной) тему полета. «Гуси-лебеди» Маши, «летите, мои милые» Чебутыкина, «птица моя белая» опять-таки Чебутыкина — слова эти создают образ трех сестер — перелетных птиц; тоска по полету, так же как тоска по Москве,— поэтический лейтмотив пьесы. Режиссер поддерживает этот лейтмотив, вводя движение, вводя танец. Приглашение к танцу — приглашение ввысь, вдаль, в дорогу. Неутяжеленность спектакля — его стиль и его метафорически выраженная тема. Конечно, это не все, из чего складывается второй план этой поистине неисчерпаемой пьесы. И даже не все, из чего складывается необычный в драматургии групповой портрет трех сестер. И все-таки недооценивать такое решение никак нельзя — оно возвышенно и очень красиво.

Что же касается образа Вершинина, действительно сниженного в спектакле, хотя и хорошо сыгранного артистом Н. Волковым в рисунке, ему предложенном (и вместе с тем — присущем только ему), то остается напоследок добавить, что образ этот раскрывает скрытый художественный секрет режиссуры. Он прост: режиссер, в сущности, не изменяет своим постоянным установкам. Вершинин-чудак, каким мы видим его на Малой Бронной, смешно и странно размахивающий руками, не слушающий сам себя и лишь восторженно внимающий Маше,— не режиссерская выдумка и не актерский произвол. Вершинин эксцентричен и в пьесе. Если внимательно прочитать знаменитый монолог Вершинина из третьего акта, произнесенный в ночь пожара, под гул набата и в общей растерянной суете, и сопоставить текст монолога с авторскими ремарками (Вершинин говорит о своих девочках, об их будущем, о прошлом, о набегах, пожарах и грабежах, но при этом все время смеется — четыре ремарки в одном монологе — и даже поет),

то станет ясно: психологическая суть человека («зерно» по К. С. Станиславскому) — чудак — уловлена верно, так же как психологический подтекст монолога — влюбленность. Исполнение лишь намеренно утрирует все это и переводит в несколько необычный театральный ряд. Психологическая правда, но в формах парадоксальных и пластически неожиданных — вот метод режиссера в этом спектакле. В случае с Чебутыкиным и Тузенбахом этот метод дает эффект, в случае с Вершининым — обнаруживает свою слабость. Монолог Вершинина не менее важен, чем его психология. В Художественном театре как раз и играли чеховское прозрение — чеховский Монолог, с пугающей остротой сближавший далекое прошлое и сегодняшний день, внезапно вносивший в камерную пьесу перспективу истории и открывавший вокруг уютного дома Прозоровых бездну. В Художественном театре Вершинина играли по законам некоторого сверхпсихологического театра — Немирович-Данченко позволял себе эту дерзость. Эфрос — не позволяет, к тому же и философия истории, и чувство исторического времени — это такие материи, которые Эфросу чужды, в своих спектаклях он намеренно неисторичен. Поэтому Эфрос оказывается бóльшим мхатовцем, нежели Немирович, Качалов или Ершов, а Вершинин у Волкова так не похож на Вершинина Качалова или Ершова. Несмотря на кажущуюся смелость замысла, Вершинин на Малой Бронной сыгран робко. Да и задуман не широко. Тут вспоминается, что постановщик «Трех сестер» был автором статьи «Бедный Станиславский» и режиссером спектакля «Бедный Марат». Вершинин на Малой Бронной — «Бедный Вершинин», но надо же оставаться верным своим старым привязанностям.



В поисках радости



«Аттракционы» А. Володина.
Сцена из спектакля

В одной из газет мы прочитали статью, полную назидательности, неприкрытого торжества и сдержанного злорадства. Рассказывалось о потрясающей игре «немодного», «несовременного» Н. Симонова, его игра ставилась в пример «модному», но не потрясающему «современному» театру. Знакомая схема, живучая. Лет пятьдесят-шестьдесят тому назад «истинное искусство» Мамонта Дальского, Горева или Иванова-Козельского поднималось на щит в противовес «штучкам» г. Станиславского и г. Мейерхольда. Ретроградная критика сталкивала актера-трагика и режиссера-новатора постоянно, на протяжении многих лет, из многих побуждений. Тут было все: и ненависть к новому, и нетерпимость к инакомыслию, и просто-напросто дурной вкус, и вековечный дух травли, к тому же травли безнаказанной. А главное, тут было ясное, хотя и тщательно скрываемое ощущение того, что режиссер вносит в театральное искусство не только «штучки», но прежде всего мысль, то, что называлось тогда идейным началом. За идеи, не за «штучки» травили г. Станиславского и г. Мейерхольда,— «штучки» им бы прощались легко, никто ведь не травил затейливых режиссеров малой формы. Зачем же сейчас, полвека спустя, возобновлять старые распри и прибегать к старой аргументации? Тем более что пример с Н. Симоновым выбран крайне неудачно. Великолепный взлет актерского таланта Н. Симонова совпал по времени с распространением «модной», «современной» режиссуры — вот что следовало бы учесть: это явления одного и того же порядка. Много лет Н. Симонов играл вполнакала, потому что его талант слишком ярок, а темперамент слишком могуч для того скучненького и серенького стиля, который утвердился в старой Александринке, да только ли в ней одной? Сейчас мы понимаем, какой урон нанесло режиссерскому искусству слишком буквальное следование формуле, согласно которой режиссер должен умереть в актере. Не меньший урон несло при такой режиссуре и актерское ремесло. Режиссер умирал, но актер не рождался, режиссер прятал себя, но и актер не стремился себя обнаружить. Поэтому странными кажутся обвинения по адресу новейшей режиссуры,— а эти обвинения мы слышим с разных сторон,— будто бы она существует за счет актеров. Это напраслина, несправедливая вдвойне. Современные режиссерские спектакли поощряют инициативу актеров, даже если и навязывают им жесткие формальные рамки. Драматического актера они заставляют двигаться, петь, танцевать — жить. Другое дело, что актеры справляются с трудностями не всегда, как, впрочем,

и сами режиссеры. Но это уже вопрос мастерства, а не принципа и не школы.

«Аттракционы» — одна из последних работ Московского театра имени Ленинского комсомола — эксцентрический спектакль, который поставлен не очень всерьез и который тоже можно обвинить в «штучках». Но лучше будет ему улыбнуться, а также оценить законченность, с какой он сделан. Если бы этот спектакль поставил А. Эфрос, а не специально приглашенный режиссер Ф. Берман, можно было бы сказать, что Театр имени Ленинского комсомола, смеясь расстается со своим недавним прошлым. Истовая правдивость и преднамеренная аморфность «Дня свадьбы» заменена в «Аттракционах» утрированной четкостью мизансцен и такой же утрированной игрой в театр. Чуткое решение каждого эпизода в отдельности — почти равнодушным к частностям острым решением спектакля в целом. Нервная драматичность — жестким юмором, бесстрастным смехом. Спектакль включает в себя и театр, и цирк, сцена оформлена как арена, артисты одеты в униформу. Время от времени они взбираются на тумбы, реплики подают ненатуральными цирковыми голосами, а после реплики делают ручкой и произносят «гопля», точно акробаты после кульбита или сальто. Вся эта клоунада нелепа, абсурдна, смешна, но и пронизана острой мыслью; спектакль строится как одна движущаяся метафора. Положительных героев окружают не люди принципов и не люди идей, а мастера трюка. Ловкий трюк позволяет прожить несостоятельным, неспособным, пустым. Люди же с душой и талантом неловки, неуверенны, есть в них какое-то косноязычие жеста, не только слова,— так их играют артисты Е. Стеблов и А. Адоскин. В «Аттракционах» театр трюка парадоксально, но и мотивированно замещает собой театр переживаний — в спектакле много веселой непочтительности по отношению к существу и требованиям драматического театра. Если не бояться новых понятий, это — «антитеатр», а может быть беспредметный театр, потому что артисты играют отсутствующими предметами, а более всего играют словами — как мячиками или как булавами. Режиссер последовательно остраняет слово. Слово не оправдывается и не спасается интонацией, интонация звучит смыслу наперекор: радостно, если смысл печальный, безразлично, если смысл радостный или веселый. Слово оголено — ему предстоит самому защищать себя, самому показывать собственную разумность. Фразы, которые сопровождают нас, фразы, которые мы произносим или которые нам произносят в трудный момент, звучат с непреложной недвусмысленностью и

без обиняков. Мы можем ясно понять, сколь много в них смысла, искренности и доброты и сколь много идиотизма, бессердечия и неправды.

Литературная основа спектакля — монтаж двух киносценариев А. Володина («Похождения зубного врача» и «Загадочный индус», названный «Похождениями фокусника»). Эксцентрика, клоунада, пантомима — все это, конечно, сюрприз, неожиданная интерпретация володинского текста. Оппоненты, противники спектакля, считают ее недопустимой. «Володина так ставить нельзя»,— говорят оппоненты. С этим мнением не хочется соглашаться. Спорить с ним тоже не хочется: для этого нужно знать, где проходит граница дозволенного в режиссерском искусстве. Не исключено также, что протесты основаны на недоразумении и что противники спектакля имеют в виду А. Володина-драматурга. Между тем «Аттракционы» — не постановка его пьес, а инсценировка его сценариев. Володинские же сценарии отличаются от володинских пьес неуловимо, но существенно: у них иная тональность. Они написаны в мажоре. Вот первая фраза «Похождений зубного врача»: «Райздрав помещался в белом доме, который возбуждал мысли о покое и выздоровлении или о несерьезной болезни, когда ты лежишь на белой постели и посматриваешь в окно». Эта бодрая интонация будет сопровождать героя — Чеснокова, районного зубного врача — во всех его последующих злоключениях. В этой бодрой авторской интонации для Чеснокова вся надежда: автор не подведет, уж как-нибудь там выручит — автор и выручает. Одновременно со сценариями А. Володин пишет воспоминания и называет их «Оптимистическими записками». А. Володин исходит, по-видимости, из того, что человек, пока он живет, не вправе считать себя неудачником, а тем более считаться пессимистом. И хотя апологетом удачи А. Володин так и не стал и, разумеется, стать не мог, он заявил себя, в некоторых пьесах, сценариях и стихах, философом оптимизма.

«В поисках радости» или, иначе, «нечаянная радость» — его постоянный, генеральный мотив, волнующая тема. А. Володин — вдохновенный и тонкий поэт радости, и «Старшая сестра» совсем не случайно кончается троекратно повторенной репликой пушкинской Лауры. «Слушай, Карлос, я требую, чтоб улыбнулся ты...» — твердит старшая сестра младшей. Дальним пушкинским светом освещены ленинградские девушки А. Володина, героини его ранних пьес. Но на них падает тень — тень войны, тень безотцовщины, тень трудного быта. Эта необычайная светотень создает атмосферу, драматическое напряжение и неповторимый колорит

володинских произведений. В них исследуется этика и психология радости у людей, переживших 30—40—50-е годы. А. Володин пишет о трудных, подчас и невообразимо долгих путях к радости, о внешних преградах и роковых тупиках, о преградах внутренних — стойких и скрытых, может быть самых опасных. Героям А. Володина легче — и понятнее — пожертвовать собой, чем добиваться своего за счет другого. Гордясь ими, А. Володин точно обозначает рубеж, где это прекрасное свойство становится ущербным. А. Володин пишет о мужестве, которое требуется для счастья,— ничуть не меньшем, чем то, которое требуется для самоотречения, для принесения себя в жертву. В своей защите радости А. Володин настойчив и патетичен. Мотив радости у А. Володина — эмоционально претворенный мотив свободы.

Сценарии А. Володина не могут так взволновать, в них меньше истории, хотя больше выдумки и больше игры, это притчи, в которых выстраданные мысли — нелегкий итог трезво осмысленных прожитых лет — преподносятся в форме шутки, театрально. А. Володин создает особый стиль улыбающегося гротеска, ироничного по отношению ко всяческому чрезмерному и сгущенному драматизму. В безвыходные ситуации А. Володин словно бы и не верит. Или, по крайней мере, не хочет их знать. Это не относится лишь к веселым и печальным «Похождениям зубного врача» — замечательной современной трагикомедии. Здесь типичная володинская коллизия: герой пробует идти против себя, потому что у него нет железной воли, чтобы отбиться. Кульминационный момент — восстание человека не против своих врагов, но против своего таланта, восстание чуть было не приведшее героя к катастрофе. В «Загадочном индусе» гротески А. Володина начинают граничить с идилличностью, а тем самым перестают быть похожими на гротеск. В этом сценарии — в неловких поступках отца, немолодого артиста, не достигшего солидного положения в жизни,— есть отблеск мотивов Достоевского, а заключительная ситуация — ссора с начальством на свадьбе, в самый неподходящий момент — вносит в сценарий тень «Скверного анекдота». Возникает контраст, намеренный, демонстративный. Достоевский присутствует на заднем плане произведений А. Володина почти что всегда, это, по-видимому, любимый писатель, на которого, тем не менее, он походить не хочет. Сценарии Володина — это и сказка, это и «анекдот», ничего «скверного», мучительно-непереносимого в них нет, они не преследуют нас кошмаром. Наоборот, в памяти остаются музыкальные фразы — о «флейте» и о «виолончели», как после чтения Андерсена или Перро. Даже персо-

нажи сценариев почти из сказок: «загадочный индус» — фокусник-иллюзионист, одаривающий зрителей апельсинами и кагором, и врач-кудесник со сказочно легкой рукой, удаляющий зубы без боли. Упразднение боли — не только сюжетный, но и идейный мотив, так же как легкая рука — не только красивая фабульная метафора. Володин выступает против литературы, несущей людям страдание. Но и собственные пьесы его, «театр Володина» — шире этой программы.

Конечно, Володин это понимает. Может быть, самое тонкое, что есть в сценариях,— мотив вины, мотив не осуществленного до конца призвания, мотив возраста. И в этих двух, и в третьем сценарии — о трубаче («Звонят, откройте дверь») — возникает образ идущего, юного, неснисходительного поколения, под взглядом которого приходится жить лирическому герою. Герой не заискивает ни перед начальством, ни перед другими людьми, но перед дочерью друга или перед своей дочерью он чувствует себя неуверенно. Разочарование Маши, стыд дочери герой переживает остро, всерьез. Но что он может сделать? Отстаивать свою внутреннюю свободу, оставаться собою и стремиться к тому, к чему лежит его душа,— к людям, к радости, к счастью. Вот как об этом пишет сам Володин излюбленными своими белыми стихами:

Какие песни поет моя дочь?
Как я могу это объяснить...
Если бы их пела незнакомая девушка
Или незнакомая женщина в незнакомой компании,
Я бы слушал и слушал,
Я бы вспоминал свою жизнь,
Еще одна строчка — еще одно воспоминание,
И все они говорят: живи! живи!
И постарайся быть счастливым,
Потому что другой жизни
Не будет!..

Вот этот мотив радости, праздника, к которому надо пробиться во что бы то ни стало, режиссер уловил, оттенил, развил, дофантазировал, введя в спектакль танец, музыку, песни, вручив актерам воздушные шарики — единственный аксессуар, который остроумно обыгрывается по ходу действия, а вместе с тем создает образ праздничной сутолоки и суеты, праздничной демонстрации, не зря ведь помянутой в тексте «Похождений зубного врача». И все-таки мы погрешим против истины, если скажем, что атмо-

сфера праздника воцаряется в «Аттракционах» безраздельно. Увы, это не так. Спектакль ругают за легковесность, между тем ему не хватает легкомыслия, веселого, увлекательного легкомыслия, он лишь силится выглядеть легкомысленным и беспечным. Да и какое уж тут легкомыслие, когда режиссера преследуют призраки: комиссии, расследования, проработки — соответствующие эпизоды поставлены и сыграны артистами (Л. Каневским и Д. Гошевым) с впечатляющим мрачным юмором. В праздничной атмосфере спектакля слышится угрюмая барабанная дробь. Только ли она одна звучит здесь диссонансом? Чтобы понять, в чем тут дело, надо взглянуть на спектакль в более широкой перспективе.

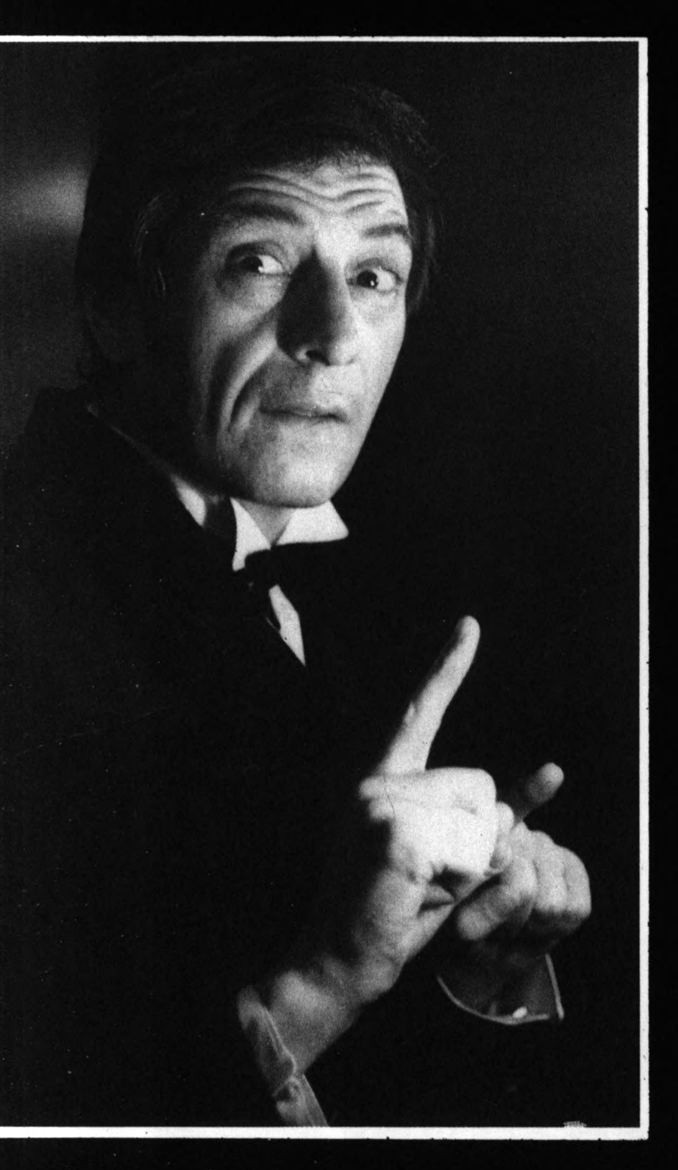
«Аттракционы» — фактически режиссерский дебют Ф. Бермана (до того он поставил «Блуждающие звезды» Шолом-Алейхема для концертной труппы Анны Гузик — блестящий еврейский мюзикл). В последние полтора-два сезона мы были свидетелями нескольких подобных дебютов. Новые имена приобретают известность, а отчасти и вес; по-видимому, уже можно говорить о новом поколении театральной режиссуры. Если вспомнить, как начинали предшественники, «молодые режиссеры 50-х годов», то окажется, что у нынешних дебютантов не то чтобы больше таланта — об этом еще рано судить,— но больше смелости, больше уверенности и больше профессионализма. Они начинают в иных, куда более благоприятных условиях и умеют этим воспользоваться, находчиво распорядиться. Почти все они — энергичные деловые люди, и метод работы у них энергичный, деловой, и стиль работы актеров в их спектаклях энергичный, деловой, с высоким коэффициентом полезного действия, дающий очевидные результаты. Ничего маразматического, склеротического, старческого, никаких следов рамоли,— и минимум излишеств, завихрений, чудачеств мысли и тревог души, горячих ошибок молодости, минимум риска. Формируется тип режиссера-профессионала, режиссера-практика, чему можно порадоваться, потому что еще недавно у нас получил несколько чрезмерное распространение и несколько сомнительную славу тип режиссера-теоретика, режиссера-педагога, а заодно и режиссера-оратора, витии, болтуна, знающего о своей профессии все, кроме того, как поставить содержательный и яркий спектакль. Репутация режиссера-теоретика стояла так высоко, что даже К. С. Станиславский был нередко превращаем в кабинетного творца «системы», как будто чеховские спектакли поставил не он и не он был творцом современного театрального психологического реализма. Закономерно, что на

смену мифологическому режиссеру-теоретику приходит некоторое время спустя вполне реальный режиссер-практик, ясно понимающий свои цели, возможности труппы и желания зрительного зала. Если добавить к этому эрудицию, осведомленность относительно того, как работает Жан Вилар, как — Питер Брук, а как — Роже Планшон, то станет ясным, хотя бы в общих чертах, одно из направлений творческих усилий молодой режиссуры, а также конечный результат этих усилий — то, что можно назвать «хорошо сделанным спектаклем» образца 1966 года.

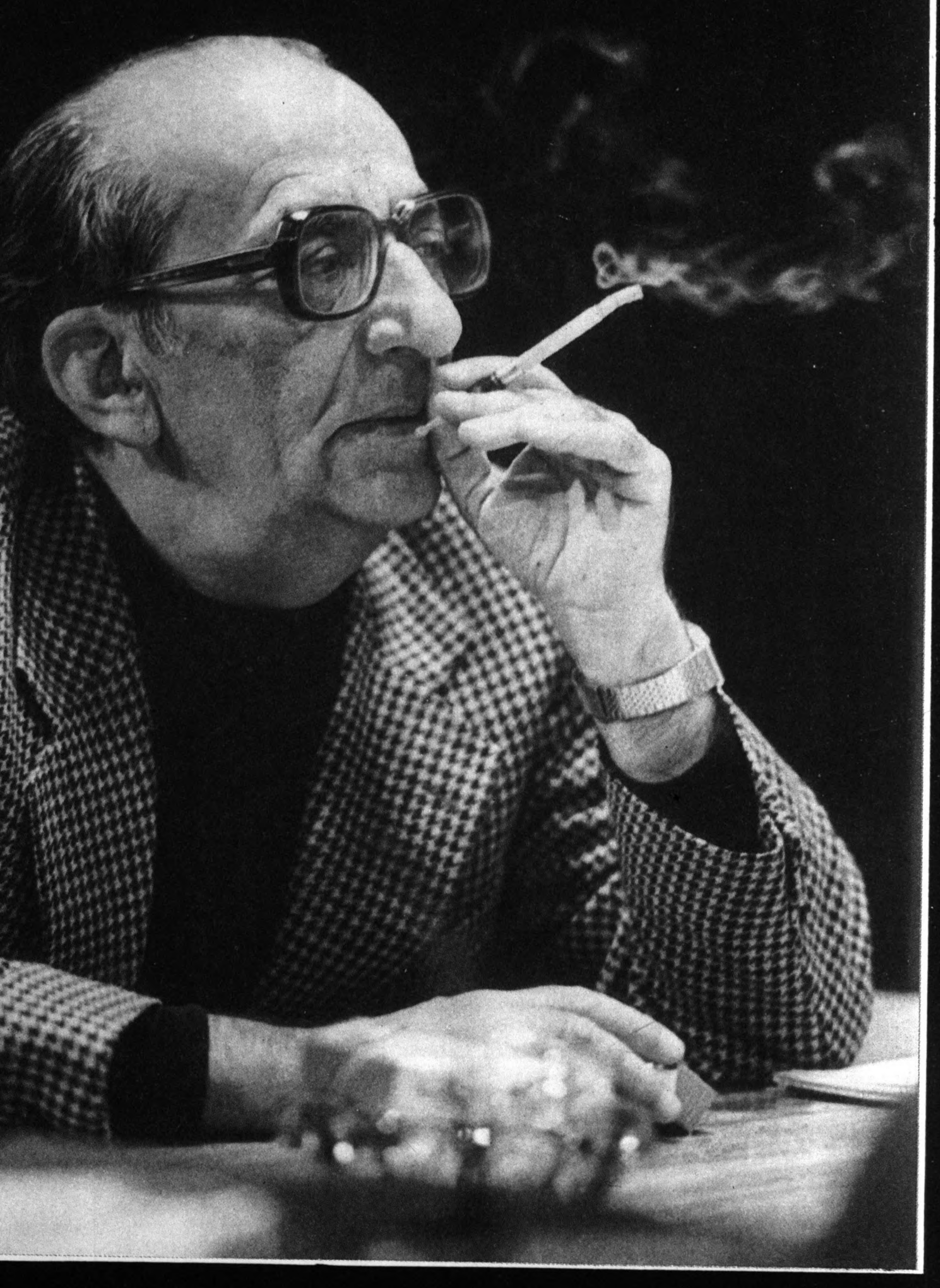
Жесткоконструктивный характер всех предлагаемых решений, настойчивая, нередко деспотическая тенденциозность, в жертву которой приносится все, что не служит главной идее, легко читаемой, многократно повторенной; неожиданная плакатность в формах затейливых и изящных — вот некоторые общие приметы «хорошо сделанного спектакля», притом что конкретное стилевое оформление может быть различным. «Аттракционы» — совсем не крайний пример такого искусства; музыка, танец и пантомима придают спектаклю театральную красочность и своеобразную остроту, а его автор, Ф. Берман, обнаруживает счастливый дар умной театральности. Это прирожденный режиссер — к тому же режиссер с музыкой в душе, режиссер вахтанговской школы. И все-таки дух рациональности господствует в спектакле над духом лирики, схема обнажена, прием, на котором он построен, при вторичном проведении (во втором акте) теряет свою эффективность, перестает казаться парадоксальным, начинает казаться заигранным. Спектакль, основанный на движении, вдруг обнаруживает свою внутреннюю неподвижность. Ему недостает динамики — и театра, как это ни прозвучит неожиданно. Еще раз мы убеждаемся, что театральность и театр — не совсем одно и то же.

Может быть, виноваты актеры? Да, конечно, они не использовали всех возможностей, которые им предоставили режиссура и драматургия. Это не относится к Л. Каневскому, эффектно сыгравшему эпизодическую роль следователя, еще раз блеснувшему юмором, находчивостью, наблюдательностью в том, что касается профессиональных повадок персонажа, а также ритмической четкостью и ритмическим напором. Это не относится и к Е. Стеблову, сыгравшему Чеснокова, зубного врача, неожиданно и достоверно, с психологической глубиной, этому спектаклю чуждой, и вместе с тем с легкостью, этим спектаклем требуемой. Это не относится к С. Савеловой, играющей Машу, ту самую Машу, которая поет песни. Маша Савеловой и музыкальна, и артистична, и обаятельна. Без ее печальной улыбки спектакль потерял

бы очень много. Это не относится, наконец, к Д. Дорлиаку, у которого совсем мало своего текста, чуть ли не две-три реплики (в «Похождениях зубного врача»), но который улавливает гротескный стиль постановки и вносит в спектакль несколько запоминающихся острых штрихов. Не вызывает упрека и умная, добросовестная работа М. Струновой (Ласточкина). С тонким юмором, а главное — с душой играет две роли Б. Захарова. Другие актеры играют неплохо, но вяло, им недостает подлинного художественного темперамента. Они движутся, говорят, работают в убыстренном темпе, чуть ли не на бегу, продолжая жить в привычном — несколько заторможенном — внутреннем ритме. Это напоминает зарядку, которую делаешь спросонья. Твист это не напоминает. Поменьше моторности, побольше жизни — вот что хочется им пожелать. А также — побольше музыкальности и побольше эстетики в игре и в стиле существования на сцене. Два главных профессиональных недостатка выявила у актеров эксцентрическая режиссура: обыденность фантазии и недостаточно тренированное тело. Культура тела, культура движения — предмет постоянных забот и Таирова, и Мейерхольда, и Вахтангова, и Михоэлса, и многих других, и, конечно же, Станиславского, особенно в пору его увлечения дунканизмом,— не в почете. Когда в «Похождениях зубного врача» на сцену выходит «комиссия» (Э. Бурова, Э. Луценко, Д. Гошев), впечатление таково, что эти люди провели жизнь за конторским столом, не на сцене. Очень странную пластику демонстрирует И. Кириченко. Она играет с нажимом, но бедно, патетическая интонация едва скрывает прозаическую мысль, актриса торопится обнаружить низменные побуждения героини. Какие книги надо читать, какие картины смотреть, какими жизненными впечатлениями вдохновляться, чтобы так прямолинейно сыграть великолепную володинскую Женщину — почти астральную, а вместе с тем столь земную, житейски талантливую, ласковую, заботливую, хищную, роковую. Короче говоря, в артистах хочется видеть артистов. Хочется, чтобы и сами артисты видели артистов в себе. Без этого мало радости получишь даже на таком веселом и остром спектакле, как «Аттракционы».



Петербургский Кандид



Георгий Товстоногов

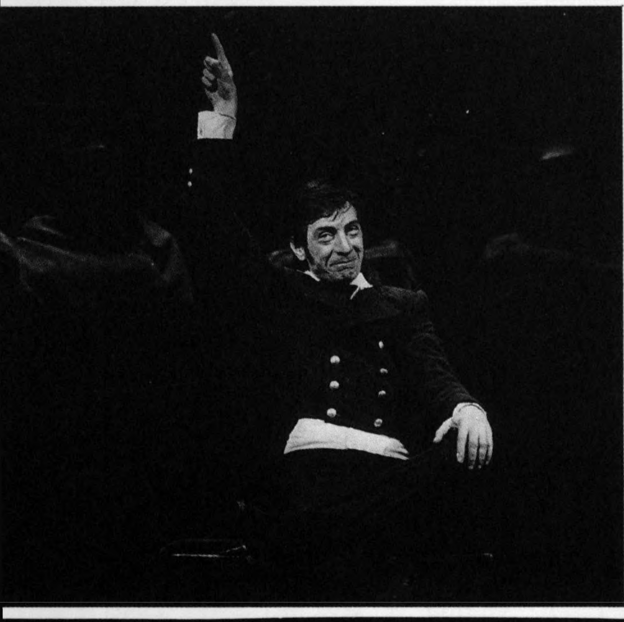
Отпраздновав юбилей, Г. Товстоногов поставил «Смерть Тарелкина», один из лучших своих спектаклей последних лет, один из самых неожиданных, художественно самых смелых. Неожиданность заключается в том, что по формальным признакам «Смерть Тарелкина» — опера (или, точнее, опера-фарс), настоящая опера (за одним или двумя исключениями — без разговорных сцен), трехактная опера с увертюрой, ариозо, дуэтами и хорами. Иначе говоря, не пьеса с песенками, которую лишь ленивый не ставит в наши дни, а чисто вокальный опус, требующий иного мастерства и предполагающий иные художественные масштабы. Вероятно, поэтому сочинение Колкера и избрал режиссер. Его постановка — ответ мастера на легкомысленные забавы дилетантов.

Да, но ведь актеры должны петь? И поют: оказалось, что товстоноговские артисты способны справиться и с этой задачей. Конечно, БДТ — не Кировский и не Большой театр, здесь нет профессиональных вокалистов. Но общая профессиональная культура здесь такова, что конфуза не возникает — отнюдь нет, а, наоборот, рождается тот неоперный, но обаятельный вокальный стиль, которого требовал от исполнителей Бертольт Брехт, когда ставилась в Берлине, в 1928 году, «Трехгрошовая опера».

При этом актеры очень смешно, хотя и не очень заметно обыгрывают свою ситуацию непрошеных вокалистов. Впрямую об этом, разумеется, речь не идет: ни в тексте, ни в мизансценах нет никакого доморощенного пиранделлизма. Есть некоторый юмористический курсив, некоторая радостная подсветка: актеры весело включаются в игру оперных честолюбий. На сюжет Сухово-Кобылина наслаивается еще один скрытый сюжет, три главных персонажа разыгрывают еще один попутный спектакль — трагикомедию оперных певцов, трагический фарс оперной труппы. Звезда здесь — несомненно бас (Варравин — В. Медведев), надменный, уверенный в себе, с замашками гения и повадками генерала. А рядом с ним тенор (Расплюев — Н. Трофимов), захудалый, спивающийся, потерявший голос и успех и, если бы не случай, несомненный кандидат в суфлеры. И, наконец, баритон (Тарелкин — В. Ивченко), самый загадочный певец труппы, честолюбец, завистник, авантюрист, подлинный, но непризнанный талант, израненный чужой славой и собственным неуспехом.

Все это прекрасно, согласитесь вы, но Сухово-Кобылин, при чем тут Сухово-Кобылин?

Самое интересное, что этот естественный вопрос на спектакле Товстоногова не возникает. Спектакль смотрится как сухово-кобылинский — по своему содержанию и колориту, по своему



Сцены из спектакля

языку. Между тем опера написана не на оригинальный прозаический текст, а на стихотворный текст либреттиста. И хотя либреттист В. Вербин безусловно одарен и обычных, столь раздражающих пошлостей в либретто нет, все-таки работа его — искусная стилизация, мастерский перевод, остроумно зарифмованный подстрочник. Мотивы комедии в либретто сохранены, но ощущение подлинности возникает совсем не из либретто. Как же оно возникает, из чего складывается, чем рождено? Это — одна из многих загадок спектакля. И хотя разгадка лежит на поверхности и в сущности достаточно проста, находишь ее далеко не сразу.

Сухово-Кобылин был великим художником слова, и он это хорошо сознавал. В кратких примечаниях к «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылин пишет о том, что «слова» пьесы — «самая суть дела». Совершенно своеобразная и после Гоголя не имеющая аналогий лексика драматурга: высокопарность и просторечие, а главное — обломки: обломки исчезнувшего живого языка, обломки исчезнувшего художественного стиля, обломки романтических тирад, обломки ложноклассических монологов — вся эта феерия есть, конечно, не только ироническая словесная маска и не только виртуозная, красочная игра слов, карнавал слов, карнавал смыслов — это еще и словесный портрет дрянного времени, вырождающейся эпохи. Сухово-Кобылин был потомственный дворянин, по духу — аристократ; с холодной насмешливостью и затаенной тоской наблюдал он моральное вырождение блестящего дворянства, наступление, как он думал, тысячелетнего царства «приказных», то есть чиновников-взяточников, купцов-выжиг, мещан-прощелыг — диких рож, подлых душонок. Крушение совести, культуры и нравственного порядка вещей Сухово-Кобылин изобразил непосредственно — через гротески языка, через фантасмагорию реплик и монологов. Но кроме того, слово у Сухово-Кобылина — персонаж, может быть, главный персонаж пьесы. Это тот козырной туз, который убивает любую карту,— во всяком случае, в схватке мошенников, шулеров, игроков, пути которых в пьесе перекрестились. У Тарелкина компрометирующие Варравина бумаги, у Варравина убивающие Тарелкина слова. И как только Варравин произносит три магических слова («вуйдалак», «упырь» и «мцырь»), участь Тарелкина решена. Бумаги сильны, но слова еще сильнее. Реальные доводы, материальные улики ничего не могут против призраков, существующих лишь в словах, а потому всесокрушающих и вездесущих. Комедия Сухово-Кобылина — об опасном могуществе слова в дореформенные и пореформенные времена, о власти мертвого слова над живыми людьми, об империи



Сцена из спектакля



слова, воздвигнутой царскими чиновниками и бюрократами. Такую империю слова должен был воссоздать и воссоздал режиссер. В этом ему помогла музыка, помог композитор.

В спектакле БДТ много движения, яркой и выразительной пластической игры. Исполнитель главной роли Валерий Ивченко играет так, что ему может позавидовать артист балетной труппы. Но и у Ивченко, и у других исполнителей главное все-таки не движение, а речь, необычная концентрация речевой энергии, высочайшая интенсивность интонаций. И это речь, а не крик, к тому же нередко приобретающая юмористическую окраску. Все это не слишком обычная вещь для современного театра, театра приглушенных интонаций и полустертых фраз, где громкая речь мотивируется лишь истерикой или скандалом. Товстоногов мотивирует громкую речь иначе — как стиль достославных времен, ушедший из театра вместе с классицистской трагедией и площадным фарсом. Громкая речь в «Смерти Тарелкина» пронзительна, живописна и очень смешна, актеры создают карнавал интонаций, адекватный карнавалу сухово-кобылинских слов, актеры играют и перебрасываются интонациями, как гимнасты на трапеции, как воздушные акробаты. Возможно, что в спектакле чисто драматическом, разговорном они не были бы так смелы, так находчивы, так азартны. Но оперный жанр побуждает к интонационной раскованности и даже риску. Тем более, опера Колкера, широко использующая речитатив,— опера шаржированных интонационных характеристик. Это то, что в ней наиболее тщательно проработано, что, с театральной точки зрения, наиболее удалось. И это то, что услышал и что усилил театр. В результате слово Сухово-Кобылина, хоть и переложенное на современный стихотворный язык, звучит в спектакле БДТ подлинно, пожалуй даже можно сказать, звучит по-петербургски.

Петербургским колоритом окрашено в этом спектакле почти все: дикция, пластика, свет, краски. Доминируют два цвета: зеленый цвет вицмундиров и черный цвет плащей; в зеленый цвет окрашена и возвышающаяся над сценой конструкция, подковообразная арка — собирательный образ призрачной мечты и имперской архитектуры (художники Э. Кочергин и О. Земцова). Спектакль можно назвать по-стендалевски: «Зеленое и черное», а можно по-яхонтовски: «Петербург», и оба названия точно передадут его стилистику, его поэтику и его скрытый пафос. «Смерть Тарелкина» — спектакль о Петербурге. Еще один спектакль о Петербурге,— необходимо сказать, потому что Товстоногов возводит свое здание совсем не на пустом месте. Тени великих петер-

бургских спектаклей прошлого гнездятся на сцене, появляясь то у портала, то у задника, то у колосников, и тут не мистика, а мастерство, работа художественными ассоциациями, на которые способен искусный, а главное — признательный мастер. Играя намеками планировок и неслышными подсказками мизансцен, используя минимум выразительных аксессуаров и, наконец (повторим это еще раз, потому что такое увидишь нечасто), обыгрывая сам способ актерского поведения, саму манеру актерской игры, режиссер вводит на сцену фон легендарных театральных эпох, словно бы выстраивает идущую в глубь времени незримую анфиладу: Николай Акимов, Всеволод Мейерхольд, старая Мариинка, старая Александринка. При этом Товстоногов ставит свой, абсолютно ни на что не похожий спектакль.

Напомним, что жанр «Смерти Тарелкина» обозначен как «опера-фарс» по некоторой аналогии с оперой-буфф Жака Оффенбаха. Но что такое опера-фарс? По-видимому, опера о сильных страстях и низменных интересах, в пародийных целях использующая низовой музыкальный материал, ориентированная на просторечие, на городской фольклор, на уличные интонации, на площадные мотивы. Иными словами, это опера, преднамеренно пониженная во всех компонентах и по всем статьям, утратившая понятие о высоком стиле, бельканто, верхних «до» или «си», подобно тому как ее персонажи утратили понятие о человечности, чести и гражданском долге. Вольтеровский Кандид еще может претендовать на мюзикл — и такой мюзикл написал композитор Леонард Бернстайн. Кандид Тарелкин Сухово-Кобылина может быть героем лишь оперы-фарса, и такую оперу написал композитор Александр Колкер.

Но надо прямо сказать: спектакль БДТ и красочнее и богаче своей музыкальной основы. У Колкера в формуле «опера-фарс» под ударением второе слово, а Товстоногов ставит и оперу и фарс, под ударение у него попадают оба слова. Товстоногова увлекают нарядное оперное великолепие и небрежное фарсовое дезабилье, надменный ампир и непозволительное веселье; некоторые эпизоды поставлены в импозантной манере императорских театров той поры, когда их посещали цари, а в некоторых сценах оживает непритязательное искусство фарсовых антреприз, популярных в среде петербургского беднейшего чиновничества и мещанства.

Да и сама фарсовая стихия у Товстоногова разнообразна, включает и чистый фарс, и бурлеск, и даже «черный юмор». Товстоногов совсем не модернизирует Сухово-Кобылина, а, наоборот, очень точно передает его неповторимый комедийный стиль. Этот

сумрачный человек верил в смех, был поэтом смеха. В сфере комедии он намного опередил свой век, предложив такие формы комического, которые стали широко разрабатываться уже в нашем веке. Но кроме того, это был комедиограф-эрудит, комедиограф-классик. Он преданно следовал Гоголю, другим источникам вдохновения (в «Свадьбе Кречинского») для него был Мольер. П. Марков мимоходом отметил близость Сухово-Кобылина к французскому театру. Наблюдения Маркова всегда очень точны и в данном случае позволяют предположить, что мимо Сухово-Кобылина не прошли впечатления от оффенбаховской оперетты. К сожалению, оффенбаховского фона (совершенно естественного для петербургской театральной жизни 60-х годов) в музыке Колкера нет, а в спектакле Товстоногова он есть, и оба каскадных эпизода — с Брандахлыстовой и ее дочерьми — в сценическом исполнении кажутся современной версией оффенбаховской оперетты.

Естественно, что столь необычный жанр по-новому преломил традиционную петербургскую тему. Петербург Товстоногова дается в двух образах, в двух резко контрастных аспектах. Есть имперский и есть захолустный, мещанский Петербург, и захолустье мало-помалу овладевает столицей. Есть парадный и призрачный Петербург, Петербург оперы, Петербург классической русской культуры. И есть Петербург телесный, Петербург во плоти, малоизвестный Петербург сального анекдота, куплета и фарса. В одном Петербурге присутствуют, важно кивают, испепеляюще смотрят, барственно ходят, царственно говорят. В другом — делают и не отдают долги, пьют водку из штофа, ощупывают женскую грудь, подымают выше колен подолы. Парадный и призрачный Петербург — это Варравин, сановник в генеральских чинах, персона, сверкающая расшитым золотом генеральским мундиром. Актер В. Медведев играет Варравина очень хорошо. Варравин — Медведев не просто генерал, но именно оперный генерал, и все его интонации взяты из оперы: это как бы оперный реквизит, а все его жесты скопированы с императорского портрета. Большой репрезентативный портрет государя висит на воображаемой стене, и Варравин сверяет свою выправку и свои позы с портретом. Все поменялось местами в департаменте, созданном БДТ: портрет здесь модель или оригинал, а человек — уменьшенная копия портрета. Поэтому, несмотря на свой зычный голос и внушительный рост, персонаж Медведева кажется призраком или тенью.

А вот захудалый, низкорослый Расплюев — это человек во

плоти, и актер Н. Трофимов уморительно играет этого пьяненького, но себе на уме мужичонку. Апофеоз роли — знаменитые и страшные сцены допросов: Расплюев ведет дело, Расплюев ловит злодеев и добывает себе крест, Расплюев спасает Россию от нечистой силы. И надо видеть, как Трофимов умно строит роль: никакого избыточного гротеска, никакой излишней фантасмагоричности, перед нами не маньяк, не кровожадный злодей, не персонаж театра гиньоль, перед нами действительно фарсовый персонаж, наделенный здравым смыслом и мужицкой сноровкой. И чем больше деловитого усердия и хитроумной сметки вносит Расплюев — Трофимов в свое невероятное расследование, тем больший оно вызывает комический эффект и тем более серьезным оказывается смысл сцены.

У Сухово-Кобылина каждый из эпизодов допроса есть некоторый почти музыкальный ансамбль, почти гармоничный дуэт, который Расплюеву приходится силком создавать, потому что глупые свидетели не сразу понимают, что от них надо. (В другой пьесе трилогии, в «Деле», обмен взяткой между умелым взяточником и умным просителем прямо называется «игрой на клавикордах».) Таков юмор Сухово-Кобылина, и это, конечно, юмор не для слишком возвышенных, слишком чувствительных душ. Им он может показаться циничным. Такую возвышенную, чувствительную натуру играет Г. Богачев. Три его выхода, три блистательных фарсовых антре — три зарисовки высокопарного «прогрессиста»-болвана, попавшего в кутузку и не сразу догадавшегося, как здесь надо себя вести. Другого свидетеля, очень смешного, даже не фарсового, а былинного дворника, превосходно играет Л. Неведомский.

Под стать свидетелям пять героинь спектакля. В женских эпизодах — многие типы опереточных буффонад и различные градации фарсового комизма. Мавруша — О. Волкова — это фарс лукавый, утонченный, изящно стилизованный. Талантливый мастер сценической миниатюры, Волкова и здесь хороша, может быть, это ее лучшая роль за последние годы. Играется блестящий эпизод, содержание которого — бесстыжий бабий обман, а форма — бестолковая бабья гримаса. Не припомнишь, чтобы какому-либо актеру, а тем более актрисе удавалось так забавно — и так очаровательно — перекорежить рот, поставить губы почти вертикально. И эта гримаса — пародийная по отношению к трагедийной маске с разверстым для крика ртом — по-видимому, стала маленьким открытием в исхоженном вдоль и поперек мире фарсовых трюков.

В более агрессивных приемах играет В. Ковель Брандахлыстову, а молодые актрисы Т. Лебедева, Т. Коновалова, Е. Алексеева — ее дочерей, трех «курочек», трех панельных принцесс, поющих заунывный вагонный романс низкими прокуренными голосами. Сама же Брандахлыстова обрисована в той живописной и точной манере, которая отличает спектакль; это условный и бытовой персонаж, театральная фурия и грубая лиговская скандалистка, она и мегера, она и мещанка.

И среди всех этих забавно-страшноватых фигур фигура совсем не забавная, изломанная, полная желчных гримас и мрачных страстей.

В фокусе спектакля — Тарелкин.

Это не само собою разумеющаяся вещь. В прежних постановках в Тарелкине нередко видели не столько живое лицо, сколько театральную функцию и карнавальную маску. Тарелкин — тот, кто вносит стихию игры и провоцирует движение сюжета. И хотя такая трактовка находит некоторую поддержку в пьесе, конечно же, она неполна, и, конечно, она не устраивает театр. Тарелкин в спектакле БДТ — и гистрион и человек, он существует одновременно в двух художественных планах. Исполнитель играет почти карнавальные трюки и тайную человеческую боль, этот Тарелкин принадлежит и не принадлежит театрально-условному миру спектакля. И прежде на сцене БДТ мы видели фигуру одинокого актера-протагониста, вносящего в действие острый и как бы непредусмотренный драматизм. В такой роли появлялись С. Юрский (в «Горе от ума»), Е. Лебедев (в «Мещанах»), О. Басилашвили (в недавней постановке «Дяди Вани»). Теперь в аналогичной роли Валерий Ивченко, актер, до того игравший в киевском Театре имени Ив. Франко. Это его дебют в БДТ, дебют на русской сцене, к тому же дебют, подготовленный в считанные дни (он вынужден был заменить заболевшего артиста). Экспромт стал событием в жизни ленинградского театра.

Удивительный актер, как бы ваяющий свою интонацию, свой жест, даже свой взгляд,— настолько все выразительно и рельефно, настолько все выявлено и воплощено. Актер-ваятель, мыслящий и чувствующий пластично. При этом он быстр, внутренне чрезвычайно подвижен, способен к молниеносным перевоплощениям и переходам (без чего Тарелкина-Копылова не сыграть), способен исполнить классическую трагедию и грубый фарс, но то и другое — остраненно, чуть холодно, чуть иронично. При этом он полон скрытых страстей, с избытком наделен тем редким качеством, которое можно назвать темпераментом мысли, огнем ума.

И в Тарелкине Ивченко играет прежде всего ум — ум яростный, ум низкий, но независимый, ум воспаленный.

Но кто такой этот молодой человек с бледным лицом и улыбкой, отчасти мефистофельской, отчасти подловатой? Мститель, соглядатай, игрок? Всего понемногу. Может быть, заговорщик, а может быть, шпион? Тоже возможно. Ивченко играет все вариации петербургского «человека из подполья». Иными словами, он играет «подпольного человека», способного к любым превращениям, а не только к превращению в старика (что он делает по ходу спектакля). Это уже не актерство, не протеизм, не только игра масками — это моральная способность стать кем угодно и это маниакальная (еще не отмеченная ни в психологии, ни в драматургии) страсть быть кем угодно, но только не собой. Тарелкин у Ивченко — Фауст-наоборот, молодой человек, захотевший стать стариком, чтобы освободить себя от непосильных жизненных обязательств.

Режиссер сочиняет для Тарелкина яркий фон: тринадцать или четырнадцать сослуживцев, притом каждый со своей пластикой, со своим смешком, но все они — на одно лицо и все вместе создают своеобразный кордебалет челяди, кордебалет чиновников-лакеев. Они ненавидят хозяина-генерала, сплетничают, злословят, злорадствуют за его спиной, но при появлении Варравина тушуются, пресмыкаются, преданно замолкают. Это рабы, а Тарелкин не раб, это неудачники, а Тарелкин — не неудачник. Тарелкин у Ивченко — пария, умный человек без прав, то ли потерпевший крушение дворянин, то ли обездоленный разночинец. Но это пария, готовый на все, решивший любой ценой вырваться из ничтожества, любой ценой стать «силой». Тарелкин у Ивченко — пария-авантюрист и пария-мечтатель.

Это классическая петербургская мечта о могуществе, о власти над судьбой, над людьми, над деньгами. Это сюжет многих пьес, повестей и романов. Но, сохраняя напряженность и драматизм, Сухово-Кобылин снижает — травестирует — сюжет, гротесково преображая все обстоятельства и все аксессуары. Германн из «Пиковой дамы» искал могущества за зеленым столом, с помощью трех карт «Венеры московской», Тарелкин ищет могущества, выкрадывая бумаги Варравина и инсценируя свою смерть с помощью тухлой рыбы и фальшивых слез кухарки Мавруши. Безумная идея Германна неотделима от красоты, мошеннический план Тарелкина неотделим от шантажа, безобразия и вони. Но страсть у них одна, страсть у Тарелкина подлинная, не подставная. На этом настаивает драматург и это играет актер. Актер играет мечту,

ставшую мошенничеством, воровством, и мошенничество, ставшее призрачной мечтой и огненной страстью.

Теперь отвлечемся на время от спектакля и перечтем пьесу еще раз. «Смерть Тарелкина» — комедия, включающая в себя трагедийные мотивы, трагедийный тон и даже трагедийные поступки: на одну из сходных тем Толстой впоследствии напишет «Живой труп». Комедия Сухово-Кобылина кажется пародией на драму вообще и даже пародией на драматическую ситуацию добровольной смерти. В трагедийную схему Сухово-Кобылин вносит прозаический бытовой мотив: трагедия долга подменяется трагикомедией человека, которого душат долги и который решил обмануть судьбу и кредиторов. В классической литературе это не новый мотив, однако никто не трактовал его так остро. Никто не находил для героя-должника столь душераздирающих слов, никто не придумывал для него таких фантастических положений. И во всей трилогии Сухово-Кобылина долги — жестокая драма праздного россиянина, оторвавшегося от корней, драма безысходная, почти роковая. Комедийной ее делают титанические усилия спастись, не уплатив; гораздо меньших усилий потребовал бы честный труд, но герои Сухово-Кобылина предпочитают своротить горы, чтобы отсрочить уплату или вообще не уплатить, но не желают пошевелить и мизинцем, чтобы что-либо заработать.

Так возникает грандиозный план Кандида Тарелкина устроить свои собственные похороны, организовать свою смерть и жить по документам действительно умершего Силы Силыча Копылова. И так возникает грандиозный по своему комизму ряд последующих событий, с железной логикой, логикой гегельянской (а Сухово-Кобылин был гегельянцем и обладал ярко выраженным философским складом ума), выстраиваемый драматургом.

В первоначальных набросках комедии Тарелкин носил фамилию «Хлестаков», и это не только дань Гоголю, которого Сухово-Кобылин боготворил, но и определенный ключ к пьесе. Прожженный мошенник Тарелкин наивен (потому и имя его — Кандид, «простодушный»), и ему присуща «легкость в мыслях». Смерть Тарелкина — хлестаковщина, мистификация на грани ребяческого обмана, отчасти мщение, отчасти мошенническая шутка. Но самонадеянный Кандид вздумал шутить с петербургским бытом и петербургским департаментом, а там шуткам не верят и шуток не признают. И быт — в лице Брандахлыстовой, сожительницы покойного Копылова,— предъявил на него неожиданные права. Вместо лелеемой свободы — нечаянная узда, вместо одиночества и покоя — шумная баба с прижитыми детьми и совместной по-

стелью. А департамент — в лице Варравина — решил усмотреть в мошенничестве Тарелкина сотрясение основ, а в шутках найти связь с нечистой силой. Варравин переквалифицировал хлестаковщину в дьявольщину, в заговор и государственную измену. История Тарелкина — история того, как царская власть упраздняет в человеческом поступке всякий индивидуальный смысл, как царская бюрократия превращает нечестный, но остроумный план в нечто бесконтрольное и безымянное, в анонимное «дело». Была попытка уклониться от уплаты долгов и заработать на шантаже — вышел абсурд, вышла какая-то нелепость. Был Тарелкин, стал «вуйдалак», «упырь» и «мцырь». Это и есть смерть Тарелкина в некотором философском смысле. Это и есть окончательный итог пьесы.

Генеральная тема «Смерти Тарелкина» — произвол, произвол на всех уровнях и всевозможного рода, здесь как бы дана философия, психология и даже эстетика произвола. Бросая вызов судьбе и вступая в борьбу с генералом Варравиным, Тарелкин объявляет себя умершим, присваивая себе фамилию, возраст и внешность другого человека, в ответ на что генерал Варравин объявляет его «вуйдалаком», «мцырем», «упырем», не человеком вообще, а порождением нечистой силы. Козыри Тарелкина — произвол в отношении жизни и смерти, козыри Варравина — еще больший произвол в отношении реальности, естественного порядка вещей, и в этой фантастической азартной игре произвол генерала оказывается «старше». Попутно тема пьесы из чисто философической приобретает острейший социальный аспект: ничтожный квартальный надзиратель произвольным решением начальства — того же Варравина — получает неограниченную власть над людьми, и в заключительных эпизодах комедии мы видим картины необузданного полицейского произвола.

Трилогия Сухово-Кобылина была напечатана в Москве, в 1869 году, под общим названием «Картины прошедшего». Конечно же, этот заголовок никого не убедил. Театральная цензура наложила запрет на постановку «Смерти Тарелкина» (сохранявший свою силу более тридцати лет) и даже «Дела». Описывая «картины прошедшего», Сухово-Кобылин имел в виду послениколаевские, казавшиеся либеральными времена, его злая ирония питалась зрелищем либеральных иллюзий и надежд, а тайная горечь — ясным сознанием того, что надежды обманули. Сухово-Кобылин не верил в пореформенный общественный прогресс; по-видимому, он вообще не верил в возможность прогресса. И само понятие, и само слово «прогресс» даются им в насмешли-

вом, чуть ли не в издевательском контексте. Унижение прогресса — это в сущности содержание его последней пьесы, ее комическая основа, ее драматический нерв. Господин положения в пьесе — страх, древний страх перед «оборотнями», «упырями», «мцырями». Первым в мировой литературе Сухово-Кобылин показал то, что много позднее будет названо манипуляцией страхом и что уже в XX веке войдет в каждодневную практику фашистских государств. «Картины прошедшего», и особенно «Смерть Тарелкина»,— вещь исключительной пророческой силы. Но почти такой же силой обладает заключенный в ней пессимизм. Б. Алперс даже полагал, что «Смерть Тарелкина», будучи гениальным произведением литературы, нетеатральна по сути своей, ибо безысходная развязка драмы нарушает этический закон, непререкаемый закон театра. Вполне возможно, что Б. Алперс прав. И, может быть, потому Товстоногов избрал для постановки оперу, а не оригинальную пьесу.

К тому же оперный жанр позволил Товстоногову продемонстрировать еще один театральный эффект, который выходит далеко за рамки только аттракциона, только эффекта. В спектакль введен хор — хором становятся уже упомянутые чиновники; надевая поверх зеленых вицмундиров черные долгополые плащи, эти тринадцать (или четырнадцать) разгневанных мужчин создают необходимый противовес стихии веселья, царящего на первых планах спектакля. Хор вносит лермонтовский колорит в сухово-кобылинскую постановку. Хор — образ возмездия и высшего суда, коллективный образ Неизвестного, Наблюдателя, Персонажа, Который Все Видит. Без хора масштаб спектакля был бы, вероятно, иным. Хор расширяет пространство действия, пространство сцены, придает спектаклю дополнительную историческую глубину. И наконец, хор поддерживает чисто вокальный строй оперы-фарса: все-таки исполнители главных партий, как мы помним, не профессиональные вокалисты.

Итак, мы увидели карнавальный спектакль, в котором драматизированы и укрупнены все скрытые драматические темы пьесы. Это и есть большой стиль, естественный для Большого драматического театра, это и есть стиль товстоноговской режиссуры. Как хороший дирижер открывает купюры в партитурах старых мастеров, так и Товстоногов восстанавливает в классических пьесах значение мотивов, которыми пренебрегали в силу каких-то причин, в силу исторической односторонности прежде всего. Художественный метод Товстоногова объективен. В этом мы убедились еще на премьере «Мещан». И когда спокойная истори-

ческая объективность пересекается с социальной эмоцией, а психологический анализ не стесняет ни алогичности, ни гротеска, ни стихии игры, тогда рождается еще одно образцовое произведение БДТ, к числу которых мы относим и рецензируемый спектакль.

И, наконец, последнее: еще раз о мастерстве, но в другой связи, в связи с драматургом. В трилогии Сухово-Кобылина содержится своеобразная апология мастерства: здесь демонстрируется мастерство мошенничества («Свадьба Кречинского»), мастерство взятки и шантажа («Дело»), мастерство полицейского преследования, дознания и допроса («Смерть Тарелкина»). Герои Сухово-Кобылина — профессиональные вымогатели и шулера, и они охотно распространяются о своих профессиональных секретах. Конечный образ трилогии — адская кухня, дьявольская мастерская. И этому ложному мастерству беззакония, мастерству зла Сухово-Кобылин противопоставляет другое, подлинное мастерство, мастерство драматурга, мастерство смеха. Таков ответ мастера с человеческой душой мошенникам-монстрам. И любой театр, решивший поставить какую-либо из сухово-кобылинских пьес, должен опираться на высшее режиссерское мастерство, на высокое мастерство актеров. Одними благими намерениями здесь не обойтись. Спектакль Большого драматического театра лишний раз удостоверяет это.

P. S. «Смерть Тарелкина» оказалась последним веселым спектаклем БДТ. Весной 1989 года Георгий Александрович Товстоногов умер. Мы вспоминаем всю его жизнь, жизнь режиссера, который еще в 50-х годах искал пути к живому театру, к вольной музыке человеческих слов и человеческих отношений. Недаром гитарный романс «Миленький ты мой, возьми меня с собой» стал рефреном «Пяти вечеров», а голос Зинаиды Шарко, пропевший его тридцать лет назад, звучит в памяти до сих пор, как голос вернувшейся и необманувшей надежды. И рядом — незабываемый копеляновский баритон, мужская хэмингуэевская интонация (Хемингуэй был тогда властителем дум), в которой столько неожиданных обертонов, столько музыки и столько тоски, чуть хмельной, даже чуть-чуть хамоватой, но и удивительно нежной, смущенной, с оттенком неясного чувства вины, как это было ни странно услышать в голосе не то бывшего каторжника, не то бывалого фронтовика. Спектакль по пьесе А. Володина был поставлен в те времена, когда из небытия возвращались изчезнувшие люди и забытые имена, когда в жизнь возвращалась, казалось бы, навсегда исчезнувшая человечность. Нам открылось

тогда, что души человеческие, полузамерзшие в долгой и холодной ночи, все еще живы, и старая песня еще жива, и вот этим открытием был полон спектакль, был им бесконечно взволнован, а потому и волновал тоже бесконечно.



Лирическое отступление

Говорят, что Валерий Ивченко занял в БДТ место, которое занимал Сергей Юрский,— это не так. Место Юрского пустует. Не уверен, мог бы его занять сам Юрский сейчас, и не потому, что стал хуже играть — в некоторых отношениях Юрский-артист значительно вырос,— а потому, что многое изменилось. Изменились все мы, изменился его родной театр, изменилось отечественное искусство. Прибавилось жесткости и ума, убавилось тонкости, такта и тепла, душевного трепета, душевной тревоги. На нынешней сцене уже невозможно представить необразумевшегося Чацкого, который в первых сценах был бы столь радостно воодушевлен и который падал бы без чувств в финале спектакля. А тогда, в начале 60-х годов, Г. Товстоногов предложил именно такой фантастический план, Юрский осуществил его, и непредвзято настроенным зрителям это не показалось странным. Ранимый Чацкий был понятен, был необходим. В спектаклях БДТ воскрешалось утерянное ощущение ранимости человека. Притом что сами спектакли были по-товстоноговски крепко сколочены, очень прочны, а фактура игры Юрского, при всей ее элегантности, была достаточно материальной и жесткой. Он любил яркую характерную деталь и с особенным блеском умел изображать приметы возраста и какое-либо физическое увечье. Он неподражаемо хрипел, сипел, шамкал, хромал, мог до неузнаваемости изменять свой голос, свою пластику, свою походку. С азартом молодости он играл человеческий хлам, уму непостижимое человеческое уродство. И одновременно с замечательным проникновением играл стариков, с замечательной мудростью играл старость. Он окружал старость сыновьей заботой. Забота — вообще его тайная страсть, он и наполнил ею роль Тузенбаха. Это был деликатнейший, неоспоримо чеховский персонаж, но с интонациями человека середины нашего века. Возможно, что именно совпадением или, наоборот, несовпадением внешнего и внутреннего стиля игры объясняется магическое воздействие, которое оказывал Юрский на зрителей всех поколений. По внешнему, нередко парадоксальному рисунку — сверхсовременный, сверхироничный актер эксцентрического толка и даже актер-абсурдист, по внутренней сути — тип Кюхельбекера (которого он незабываемо сыграл), воодушевленный певец мечты, старинный актер-мечтатель. Его точная пластика неожиданно становилась пластикой витающего в облаках, а в его фразировке, которую он подчас намеренно утяжелял, слышалось что-то летящее, какая-то музыка ветра.

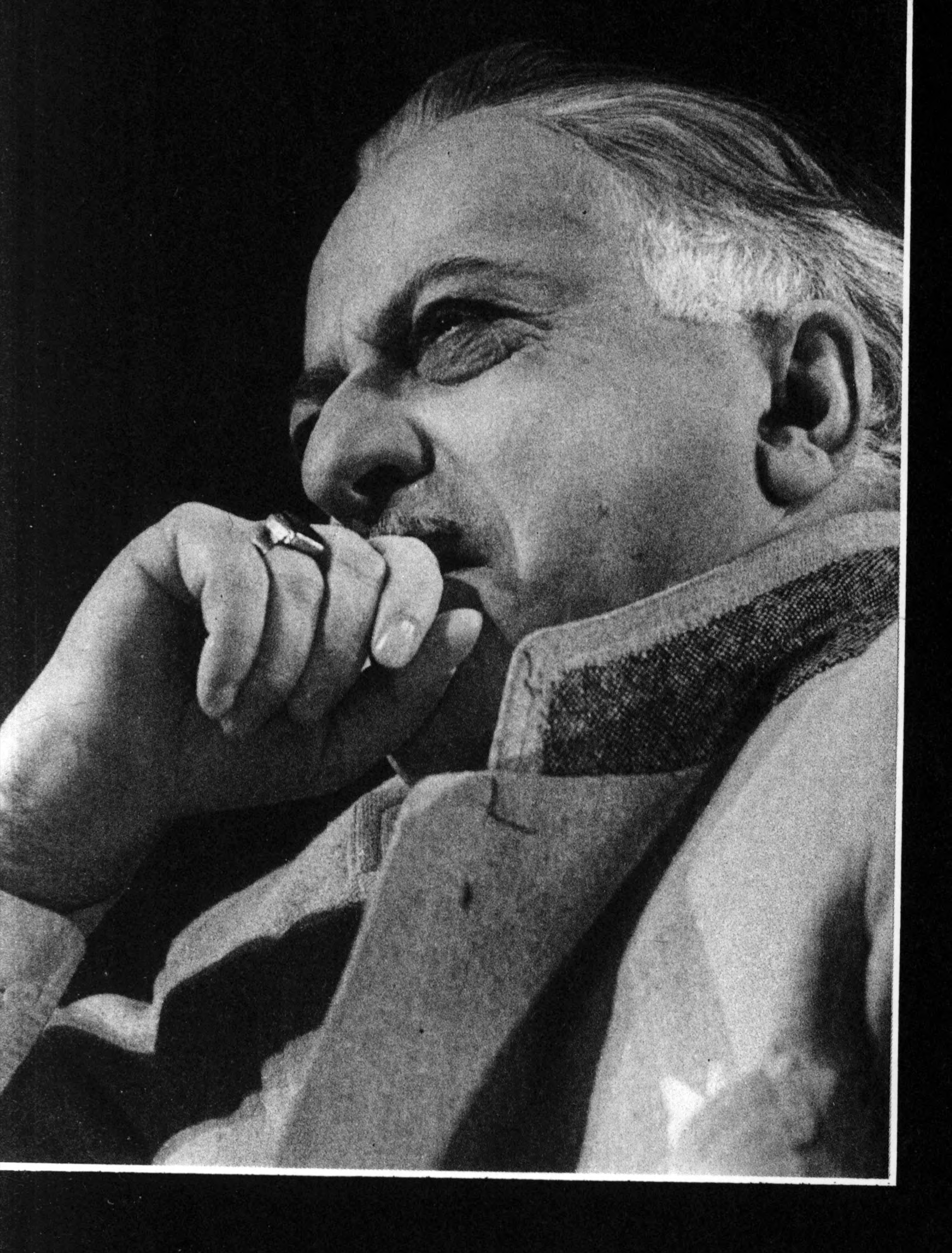
Конечно же, он начал читать стихи. Событием стал его «Граф Нулин». Еще большим событием — его «Евгений Онегин». Так

Пушкина у нас еще никто не читал, с такой проработанностью, с такой эмоциональной экспрессией, с такой внутренней свободой. У Юрского очень сложная партитура текста, объединяющая сразу несколько интонационно-ритмических слоев: здесь сам чтец, актер Сергей Юрский, здесь автор-рассказчик и, наконец, здесь каждый упомянутый рассказчиком персонаж, даже безымянный, на миг залетевший в онегинскую строфу и почти не оставивший следа, вроде той «горожанки молодой» из VI главы, которая скачет по полям и вдруг видит могилу Ленского, памятник и «простую надпись». И вся-то ее романная жизнь умещается в двадцати двух строках, из которых последние семь отданы ее (только ли ее?) раздумьям, но мы успеваем увидеть и саму эту всадницу, и даже ее коня, сначала несущегося «стремглав», а потом идущего «шагом». Это особый дар Юрского-чтеца, связанный с манерой Юрского — театрального актера. С помощью тембровых красок и ритмической игры он делает зримыми летучие образы, скрытые в стихах, чистый стих ему не интересен. А может быть, в этом стремлении все воплотить выразился подсознательный страх невоплощенности, живущий в его душе и связанный совсем не только с его личной судьбой, судьбой артиста. В той же VI главе есть и другие кони, те, которые отвозят домой труп Ленского «оледенелый». «Почуя мертвого, храпят и бьются кони»,— надо слышать, как Юрский произносит эти слова, с каким хриплым надрывом вырываются из гортани глаголы. Вся сцена дуэли прочитана им сдержанно, без громких нот, рассказана почти протокольно. Эмоции спрятаны, ужас скрыт, но тут происходит срыв, и стих становится криком. И этот эмоциональный сдвиг — эффект перенесения — для Юрского весьма характерен. Здесь тот способ работы над текстом, который открыл Мейерхольд. И здесь та логика отчаяния, которую открыл для театра Чехов.

А наиболее выразительны у чтеца лирические отступления поэта. Другой регистр, другое звучание, другой смысл. Другая ситуация, другая страна, другая Россия. Вспоминается премьера «Графа Нулина», состоявшаяся лет тридцать назад. Элегантный концертный Юрский с бабочкой на шее и в черных лаковых туфлях; юмористические интонации, звучащие легкомысленно и очень смешно; едва уловимый жест, едва уследимые гримаски; и вдруг, посреди этого пиршества звуков, празднества пауз и феерии фраз, неизвестно какими судьбами попавшие сюда горестные человеческие слова: «Кто долго жил в глуши печальной... Как сильно колокольчик дальный... Но мимо, мимо звук несется...» Чистая перемена, говоря театральным языком. В зале наступала

взволнованная тишина: об *этом* тогда еще никто не говорил со сцены. Юрский первый заговорил. «Колокольчик дальный» впервые прозвучал на слишком веселой и равнодушной эстраде.

Юрский играл несбывшихся людей и несбывшиеся надежды. Он играл несбывшуюся жизнь. Ожидания молодости он сыграл в «Горе от ума», а прощание с молодостью — читая лирические отступления все той же VI главы, а также в «Трех сестрах». И завершая наш короткий рассказ, рассказ о герое театральной оттепели, наступившей некогда в холодном Ленинграде, хочется привести фетовские стихи, которые, как кажется, Юрский никогда не читал, но которые высоко ценил Александр Блок — он даже ввел заключительные слова в одно из своих собственных стихотворений: «Кто скажет нам, что жить мы не умели, Бездушные и праздные умы, Что в нас добро и нежность не горели И красоте не жертвовали мы?» И последнее четверостишие: «Не жизни жаль с томительным дыханьем, Что жизнь и смерть? А жаль того огня, Что просиял над целым мирозданьем, И в ночь идет, и плачет, уходя».



Вахтанговцы



«Мадемуазель Нитуш» Ф. Эрве.
Полковник — А. Горюнов

Рубен Симонов был насмешлив и играл королей. Природная грация предназначила его на блестящие романтические роли. Он играл королей-авантюристов, королей-жуликов и королей-поэтов. Короли трагедии, комические короли, короли сказки обозначили границы неожиданного амплуа этого более чем современного мастера. В чеховской «Свадьбе», поставленной еще Вахтанговым, Симонов сыграл грека-кондитера Дымбу — смешного важного короля «по кондитерской части». Он мог бы сыграть короля чистильщиков сапог или же короля мусорщиков. Симонов играл прожигателей и певцов своей жизни, обаятельных циников с острым умом и насмешливыми глазами, видевших в жизни блестящую и радостную игру. Тягостная скука существования была бы им ненавистна. Но, кроме того, Симонов играл гордых людей, чье положение — не привилегированное, но беззащитное — вынуждало принимать важные королевские позы. Короли Симонова были королями в собственных глазах. В чужих глазах они были париями. Страстное желание быть королем жизни, а не ее пешкой, составляло патетическую основу почти всех симоновских ролей. Играл же Симонов иронично, с холодной точностью в деталях. Дразнящее обаяние симоновской игры проистекало отсюда. Какой волнующей и какой смелой может быть ироническая игра Симонова, мы поняли, когда увидели Доменико Сориано в спектакле «Филумена Мартурано». Одинокий старик, бывший король неаполитанских ночных похождений — симоновский дон Доменико был фигурой бесконечно смешной, увлекательной и драматичной. Симонов играл одновременно и персонаж трагедии, и персонаж оперетты. Он сыграл комического опереточного короля и неаполитанского короля Лира. С присущей ему дерзкой парадоксальностью и виртуозным мастерством он сближал приемы театральных жанров, наиболее далеко отстоящих друг от друга. Он следовал вахтанговской традиции, родившейся еще в «Турандот», и собственному призванию, которое позволило сыграть Клавдия в шекспировской трагедии и блистательно поставить «Мадемуазель Нитуш». В пьесу Де Филиппо, многими чертами связанную с послевоенным итальянским неореализмом, Симонов внес блеск игры и пронзительность романса. Он внес в эту скромную пьесу столичную элегантность, отточенную эксцентрику и психологическое остроумие. Подтекст роли он выразил музыкально. Песенка «О, как мне скучно, скучно, скучно мне», пропетая негромкой скороговоркой, наполнила спектакль лирикой, свободой и мучительным смыслом. Когда, пропев песенку, Симонов произносил слова: «Умер, именно умер. Дон Мими Сориа-

но не существует!» — реплика звучала подобно фразе «Король умер!»

У Симонова был особенный голос — точно со старинной заигранной граммофонной пластинки. Голос Симонова звучал откуда-то издалека, но в нем жил ритм, жила музыка, жило напряжение жизни. Глуховатый, почти без обертонов, почти неподвижного тембра, зато изумительно подвижный ритмически и интонационно, голос Симонова высекал искры даже из слов, умерших или же мертворожденных. «Сирано де Бержерак» в исполнении Симонова был таким чудом живого прочтения неживого поэтического текста. Шестистопный ямб пьесы заиграл у Симонова так, как если бы перевод был сделан не Щепкиной-Куперник, но Маяковским. Звонкий стих окрасился горечью. Вялая строка членилась на острые, нервные ритмические доли. Ямб-шезлонг, располагавший к удобству, стал ямбом-лесенкой, по которой вверх, вниз, снова вверх, снова вниз взлетала и падала оземь симоновская скороговорка. Далекая юность артиста — лестницы-станки на сцене — оживала в спектакле, где не было станка, где Симонов двигался мало, а больше стоял. Станком был стих, салонный ростановский стих Щепкиной-Куперник. «Сирано де Бержерак» был ярким спектаклем, хотя и не лишенным противоречий. Режиссура Охлопкова и игра Симонова совпадали далеко не во всем. Охлопков строил спектакль на фразе «Дорогу гвардейцам-гасконцам!». Охлопков любил красивые фразы, любил героическую патетику, любил, чтобы ей уступали дорогу. Охлопков верил, что гасконцам в жизни и в искусстве открыты пути. На этой вере — или на этой иллюзии — возводилось чуть бутафорское здание охлопковской праздничной режиссуры. Роль Симонова была драматичней спектакля Охлопкова. Сирано Симонова был немолод, и он был умнее, чем то допускалось режиссерским решением. Симонов играл гвардейца-гасконца, которому закрыта дорога и который никогда не забывает об этом. Симонов играл поэта красивой и дерзкой фразы, который знает, что она может ранить лишь его одного. Французский блеск Симонов дополнил нефранцузским угрюмством. Радость игры — солдатской грубоватостью выходок и манер. В «Сирано де Бержераке» раскрывалась площадная, эмоциональная сторона дарования этого изысканного артиста. То дерзкое, что жило в душе Симонова, что слышалось в пении симоновского Бенедикта и в истерике симоновского Кости-Капитана, вырывалось наружу в одиноких выходках симоновского Сирано, солдата-фронтовика, вернувшегося в праздничный тыловой город. Больше всего в муж-

чине Симонов ценил храбрость. Смолоду сам он был насмешливым храбрым артистом. Под старость в сказке Маршака он сыграл доживающего свой век царя, в котором все умерло, кроме страха смерти. Коронованных властителей жизни Симонов изображал саркастически. Смельчаков, бросавших им напрасный вызов, не осмеивал, но воспевал. Сумрачный Сирано Симонова был враг королей, как и солнечный Бенедикт. Враг королей — романтический спутник Рубена Симонова, короля-артиста.

В последние годы он играл мало, без прежнего оживления. Печать замкнутости легла на его лицо, зоркие глаза ждали беду, подстерегали опасность. Художник П. Корин написал его удивительный портрет: старый актер, похожий на старого профессора и старого матадора.

Вспоминая Горюнова, не напрягаешь памяти. Он вспоминается как гастролер, приехавший из солнечного Средиземноморья. Комический темперамент бил через край в этом полном подвижном артисте. Загримированный, он узнавался мгновенно. Он излучал юмор, глаза его горели каким-то дьявольским сценическим нетерпением, веселым сценическим аппетитом. Азарт игры владел им всецело. Рискованные шутки были его коньком, он упивался ими почти по-ребячески. Кто еще из больших актеров сумел бы построить блестящую комедийную роль на реплике «Коко, не уходи далеко!», в сущности и не театральной реплике, а цирковой репризе? Кто позволил бы себе выйти на сцену в образе парижского офицера-аристократа, с моноклем в глазу и с авоськой в руке, с московской авоськой, наполненной провиантом? Да, он не был ни пуританином, ни пуристом, этот интеллигент-буффон, не побоявшийся даже Гамлета (в нашумевшем акимовском спектакле) окрасить в ядовитую фальстафовскую краску. Он смаковал свои роли как гурман, любил сочное театральное лицедейство. Пластическая яркость его приемов была велика, и ее можно сравнивать с избыточной красочностью бабелевских метафор. Сегодня она показалась бы чрезмерной. Секреты этого живописного стиля забыты давно, но в те годы, когда жил Анатолий Иосифович Горюнов, их еще хорошо помнили в Вахтанговском театре. Конечно же, Горюнова влекли запретные удовольствия игры, вроде отсебятин, реплик à part или шуток с нажимом. Горюнов давал себе волю, а мы — мы одобряли не все и аплодировали не всему, мы уже были зрителями с хорошим вкусом. Он же так и не стал актером с хорошими, молчалинскими манерами. Когда все это соеди-

нялось — грим, гримасы, старые трюки и острые наблюдения над людьми,— рождалась роль в том смысле, какой это слово получало у вахтанговцев 30-х и 50-х годов, у вахтанговцев первых двух поколений. Из вольного фейерверка условных приемов и строго отобранных подробностей возникал персонаж, театрально-фантастический, но отчасти и бытовой, неузнаваемо преображенный и вместе с тем вышедший прямо из классических книг и старинных карикатур, вроде смешного горюновского графа Шато-Жибюс («Мадемуазель Нитуш»), опереточного полковника, в котором сверкнули отблески мопассановских новелл и мольеровских фарсов. Театралы помнят: веселье «Нитуш» едва не обернулось катастрофой для театра. Веселя рискованными шутками зрителей и себя, вахтанговцы рисковали не только актерской репутацией. И не только легкомыслия, но и мужества потребовало громогласное вахтанговское «ля-ля, ля-ля, ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля», пропетое зимой 1937 года на спектакле «Много шума из ничего», веселом спектакле, обличавшем доносы и тайный разбой, славившем дружбу, любовь и верность. Спустя двадцать лет предводитель шекспировских повес, ставший к тому времени руководителем вахтанговских артистов, сыграл в «Филумене Мартурано» роль старого жизнелюбца, потерявшего интерес к жизни. Мы услышали другую песню: «О, как мне скучно, скучно, скучно мне...» Вахтанговская традиция повернулась неожиданной гранью, острой и горькой. Горюнов остался по ту сторону этого драматичного поворота. Его искусство не пережило беспечной молодости арбатского театра. В шутках и трюках Горюнова, в его заразительном юморе, легкой общительности, актерском гурманстве и актерском озорстве сохранялся — вплоть до той поры, пока артист выходил на сцену,— неутраченный вкус к игре и неомраченный вкус к жизни.

Теперь мы увидели Горюнова на телеэкране.

Телевизионная передача, посвященная ему, состояла из вступительных слов, иллюстрированных фотоснимками, и отрывков из довоенных кинофильмов. Трудно сказать, много ли могла дать подобная передача зрителям 60-х годов, никогда не видевшим артиста. Кинороли Горюнова в той же мере уступают его театральным ролям, в какой кинофильмы, в которых снимался он, кажутся беднее спектаклей, в которых он играл на сцене. В них, фильмах, жива музыка — она их спасала. Но люди, но роли — почти все это призраки, муляжи, сухие и бесплотные схемы. Особенно непривлекательны гладко причесанные девушки с поджатыми губками, не прощающие ошибок своим и без того вы-

школенным кавалерам. И совсем уж неудобоварим пресный юмор. Конечно же, Горюнову тут негде разгуляться. Он не похож на себя в этих назидательных фильмах. Его можно не узнать, хотя он играет почти без грима. Куда девалось его комическое вдохновение? Где, наконец, его телесный состав — жестикулирующие руки, чувственный рот, смеющиеся глаза, крепко сбитое и хорошо тренированное, хотя совсем не худощавое тело? И что стало с его смелостью, его озорством?

Конец телепередачи напомнил нам все-таки о живом Горюнове — если не блеском роли, то характером образа. Показывались отрывки из спортивной кинокомедии «Вратарь», и здесь-таки азартная природа артиста смогла выразить себя в азартной натуре персонажа. Играя Карасика, Горюнов выступал в амплуа, ему свойственном,— простака, но в обстоятельствах необычных — на футбольном поле. Цель простака — смешить, при этом средства допускаются самые разные. Простак Горюнова выглядел трогательно и патетично. Горюнов играл очень смешно, но играл он вовсе не смешного человека. Подобно многим вахтанговцам, начинавшим в «Принцессе Турандот», Горюнов был комиком по приемам, но лириком по призванию. Излюбленная ситуация Горюнова не только в театре и в кино, но и на эстраде (где он выступал вместе с женой, Верой Бендиной, обаятельнейшей мхатовской актрисой) — простодушный человек страстно предан делу, которое ему не по уму, или же страстно любит женщину, которая ему не пара. В сущности Горюнов был актером трагикомедии или трагифарса. Трагифарс он играл в «Мадемуазель Нитуш», а трагикомедию во «Вратаре», фильме, основанном на контрасте Карасика и Антона Кандидова, непобедимого «сухого» вратаря, статного и наглого атлета. Карасик — маленький футболист, но он одержим футболом. Кандидов — великий футболист, но футбол он не любит и не ценит. Каждый презрительный бросок вратаря — унижение футбольной игры, унижение противников и партнеров. Если бы роль Кандидова играл большой артист, а сценарий фильма написал большой писатель, каким смыслом наполнился бы этот конфликт супермена и простака, этот необычный спор одаренности и страсти. Горюнов выступает в фильме юмористическим поэтом страсти, страсть показана им как высший и самый редкостный дар. Волнующий момент фильма — бег Карасика к победному голу. Эпизод длится долго, в кадре сосредоточенное, осунувшееся лицо, кажется, что перед нами не реальное происшествие, но сон, сон персонажа, сон артиста. Тут и вековая ненависть «человека воздуха» к преуспевающему скоту, тут и

страстная мечта постоять за себя, за честь любимой игры, за честь униженного увлечения. Комические страсти были стихией Горюнова. По-видимому, в этих страстях — разгадка яркости вахтанговского стиля. Когда на сцене театра актер с моноклем в глазу кричал не своим голосом: «Коко, не уходи далеко!» — кто знает, какой огонь загорался у него в груди и не улыбалась ли ему скучающая Мельпомена?

Славина



Славина играет, как играть не принято, как играть нельзя. Эти исступленные крики, эта взвинченная патетика, эта нещадная растрата нервной энергии и душевных сил возвращают нас к полулегендарным временам актеров-романтиков, трагиков и поэтов. Актриса «нутра» в Театре на Таганке? Актриса страстного, бурного темперамента в самом сердце самой брехтовской, самой мейерхольдовской из наших сцен? Даже не верится, что такое искусство могло возникнуть в стенах современного театрального института. Окончив Щукинское училище, наиболее профессиональное из московских художественных училищ, и сыграв главную роль в «Добром человеке из Сезуана», технически наиболее сложном спектакле последних лет, Славина сохранила толику замечательной необученности и весь свой вольный порыв, свой дикий разбег, свою неукрощенную повадку. Она читает стихи так, как их читают на вступительных экзаменах вдохновенные новички, безрассудные одиночки. На выпускных экзаменах так читать уже не умеют. Играет она так, как играют в прекрасных мечтах, не охлажденных опытом мечтах о сцене. Перефразируя слова критика (М. Иофьева), можно сказать, что игра Славиной — восстание старинного актерского театра, поддержанное современным режиссером. А можно сказать иначе: восстание сердца против рассудка, против неправедного долга и против самой злой судьбы,— тем самым мы определим почти постоянную драматическую ситуацию актрисы. Даже брехтовскую пьесу-притчу она играет, как поэтическую драму и даже как драму любви, возвращая дидактика и диалектика Брехта к далеким его экспрессионистским истокам. Это Брехт, преломленный через иной национальный темперамент и иной национальный стиль, через традицию полупричитаний-полупроклятий, через Марину Цветаеву (недаром ее стихи введены в спектакль); это Брехт, в которого добавлена капля женской крови, Брехт кровоточащий,— такого Брехта мы еще не знали. Но все-таки это Брехт, цветаевскую, женскую мелодию души своей Славина разыгрывает на поскрипывающих инструментах брехтовской железной мысли; обнаженной страстности здесь столько же, сколько и жесткого сарказма. Безудержный лиризм Славиной в подтексте своем интеллектуален, а в формах театрален; «нутро» Славиной неотделимо от «представления», от художественной иронии, от игры; «нутро» Славиной требует условной режиссуры. Противоречия тут нет. Славина — вахтанговская актриса, Щукинское училище она окончила не случайно. Экспрессивно-эмоциональный стиль Славиной — вахтанговский стиль, если только иметь в виду, что Вахтангов был автором не

одной лишь «Принцессы Турандот», но и «Эрика XIV» и «Гадибука». Впрочем, турандотовская стихия живет и в ней: актриса «вопля души», Славина вместе с тем актриса «веселья души», актриса комедии, актриса фарса. О, это вахтанговское веселье, веселье-наваждение, нападающее, точно стих, в самый неподходящий момент, когда, казалось бы, совсем не до смеха! Есть ли такой подлинно вахтанговский актер, в котором не загоралось бы вдруг это неудержимое веселье, обнаруживая в нем — современном арбатском интеллигенте — потомка дьявола из старинных мистерий. В «Антимирах», «поэтическом представлении», составленном из текстов А. Вознесенского, Славина читает «Париж без рифм» — стихотворение юмористическое, радостно-легкомысленное, шальное, и надо слышать, какую волну веселья оно несет. А ведь только что Славина заходилась от гнева и плача, читая «Бьет женщина», еще один стихотворный текст. «Париж без рифм» исполняется в образе студентки Латинского квартала,— в сценическом облике Славиной, в ее силуэте и даже в манере держать себя есть неуловимая близость этому типу. «Бьет женщина» — монолог Катюши Масловой наших дней; бездомная девушка, брошенная на произвол судьбы,— оборотная сторона сценического облика Славиной, ее персонаж, ее спутница, другой ее постоянный образ. Необычное соединение, которое могло бы удивить, если бы мы не наблюдали чего-то похожего у лучших вахтанговских актрис, у Мансуровой, у Синельниковой, у Галины Пашковой.

Отличает же Славину жанр, к которому она тяготеет, и некоторые гражданские мотивы. В этом смысле она действительно современная актриса.

Искусство Зинаиды Славиной яростно-декламационно. Даже прозаические реплики Брехта она произносит как стихи, а стихотворения звучат у нее как трагические монологи. Лучшие минуты у Славиной — когда она, вырываясь из контекста роли, из общения, из предлагаемых обстоятельств, из жесткой логики действия и из плена мизансцен, бросает в зрительный зал свои звеняще-рыдающие фразы. Какая-то особая музыка ярости, какая-то особая музыка гнева. Но пения нет: мы помним Славину читающей стихи, но не помним Славину поющей. В спектаклях на Таганке, где поют, и так проникновенно, мужчины, ее роль — не петь, но кричать, и эта необычная травестия полна резкой выразительности и горького смысла. Славина играет убитое ликование, и крик ее — не просто натуралистический крик. Крик Славиной — искаженное, бывшее пение, поэтому он так странно и так захваты-

вающе музыкален. Слушая в кульминационном эпизоде «Павших и живых» ее хриплый, удавленный, в неимоверном усилии напрягшийся голос и вспоминая ликующие интонации начальных сцен, почти что физически ощущаешь, что такое заживо похоронить себя и что значит стать на горло собственной песне.

Музыкальность — скрытая основа ее ремесла, музыкален ее внутренний ритм, музыкальна ее пластическая форма. У нее тяжеловатый голос и легкая, стремительная походка. Она могла бы сыграть танцовщицу. Какой странный и какой яркий контраст: пластика почти что театра теней, а декламация почти что площадного театра. Контраст вполне в стиле любимовских спектаклей, тех «поэтических представлений», которые рассчитаны на двойной эффект — интенсивно, даже зримо звучащих слов и призрачных, почти невидимых силуэтов. В пластике — поэтический подтекст яростно-декламационного искусства Славиной, пластика вносит в него бесшумность и холодок игры. Иначе говоря, Славина — не только актриса декламации, но и актриса пантомимы. Образец своеобразной пантомимы — обе сцены из «Жизни Галилея», в которых она занята. В роли юного герцога флорентийского, то есть в амплуа травести, тонконогая, стройная, в темном берете наискосок, с выбивающимися прядями густых смоляных волос и сверкающими миндалевидными глазами, Славина похожа на оживший портрет, парадный портрет, написанный художником-кватрочентистом.

Два тона окрашивают ее игру: жалостливый и агрессивный. Почти отсутствуют промежуточные тона, зато основные — на редкость интенсивны. Славина может растрогаться и растрогать рассказом о стакане сахарного песка, спасшем жизнь человеку во время ленинградской блокады. Славина может распалить себя и зрительный зал монологом человека, у которого жизнь отнята преждевременно и беззаконно. В искусстве Славиной сплелись два простейших умения, данных, к несчастью, не всем, а в такой комбинации встречающихся совсем редко: умение жалеть людей, попавших в беду, и умение отстаивать свои права, человеческие и женские. Но эта комбинация, казалось бы дар небес, приводит ее героинь к отчаянию, к тупику, а ее самое — к неразрешимому внутреннему конфликту. В страшном мире брехтовских, да и не только брехтовских пьес невозможно совместить независимость и доброту, «ангел предместья» Шен Те и «собака» Шуи Та («Добрый человек из Сезуана») противостоят и исключают друг друга. Славина играет самоотверженность, вынужденную защищать себя,

и самозабвенность, вытесняемую озлобленным самоутверждением и даже презрением к слабым людям.

Но ярче всего Славина играет вспышки женских страстей и взлеты женской патетики. Патетическая тема ее — восставшая безответность. Стихотворение Вознесенского «Бьет женщина» могло бы стать эпиграфом почти к каждой из ее ранних ролей, Славина читает его с захватывающей силой. Сама громкость, скандальная взвинченность чтения становится образом, становится высоким искусством. Можно не понять этих слов, нельзя не понять этих интонаций. Это — мучительно-торжествующий крик нерастоптанной женской души, нерастоптанной человеческой воли. Еще большее впечатление Славина производит в «Павших и живых», где ее личный пафос поддерживается всем строем спектакля. Статичный и скорбный, отрешенно-задумчивый и словно бы замерший навек, этот сценический реквием по убитым поэтам насыщен внутри колоссальной жизненной силой. Его внешняя форма — неподвижные актерские силуэты, которые издали кажутся живыми мишенями, мишенями для убийц. Его внутренний нерв — страстные актерские голоса, в которых вибрирует и вскипает неумерший дух протеста. Пошедшая под пули, в самое пекло, в ад, откуда нет возврата, поэзия возвращается, потеряв почти все, но не свое право на жизнь и не свое право на слово. Так можно понять смысл центральных сцен — с участием Славиной (стихи Ольги Берггольц) и Губенко (стихи Семена Гудзенко).

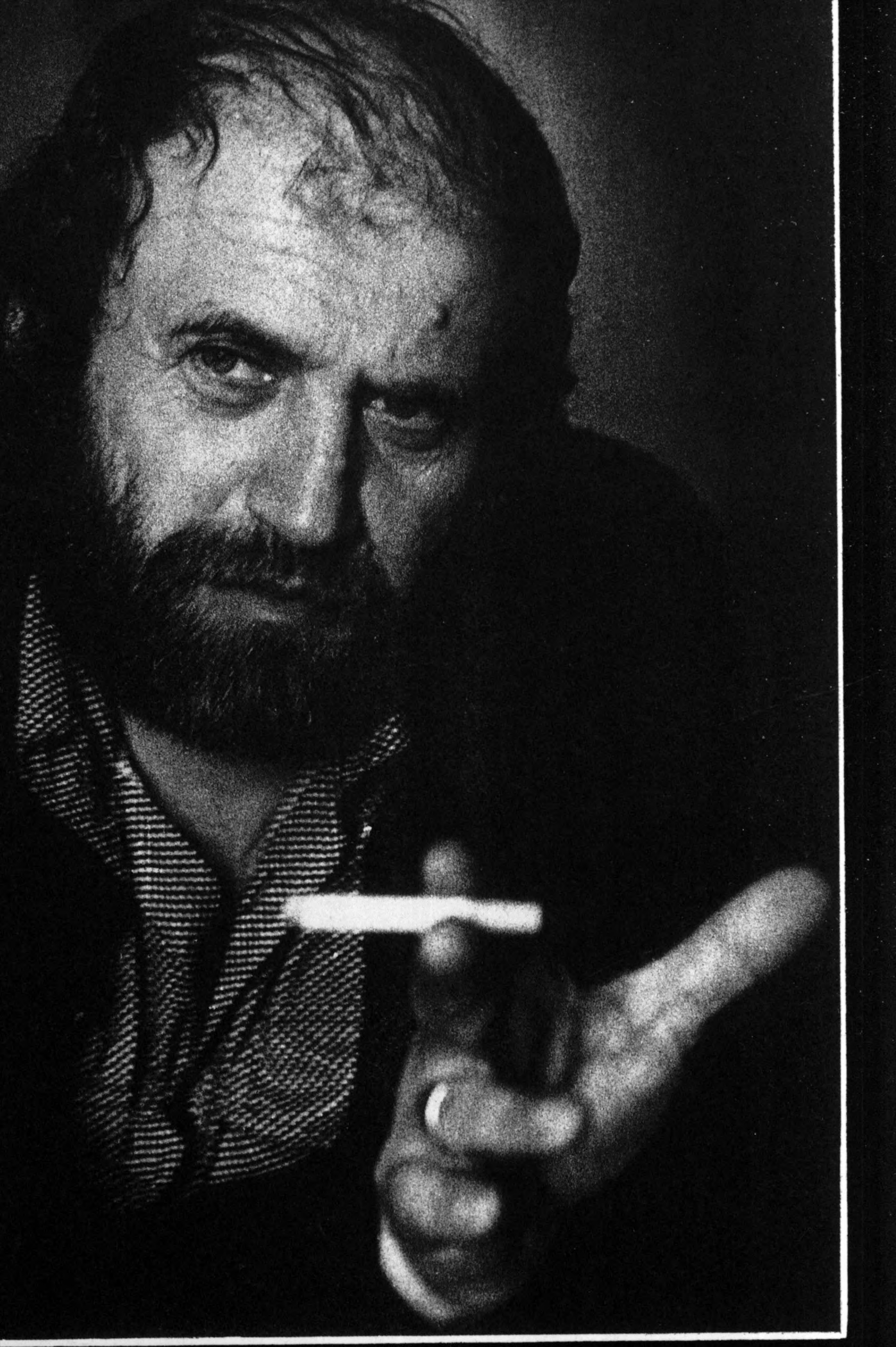
Конечно, все это не похоже на то, что предлагает традиционный психологический реализм, именующий себя, без достаточных оснований, чеховским. «Это не театр»,— утверждают театралы, в молодости посещавшие МХАТ (так, в свое время, чеховские пьесы и мхатовские спектакли тоже считались «не театром», потому что не походили на пьесы Шпажинского и на спектакли Александринки или у Корша). Конечно, это театр, хоть и особого рода, поэтический. Поэтический не потому только, что там читают стихи, а по внутренней сути и по внешним структурам, по насыщенности электричеством и по языку, хотя нашим бабушкам этот язык показался бы грубым уличным языком, может быть даже не языком, а жаргоном. Зато этому языку доступны новые темы и близок новый ритм. Нынешние поэты и певцы многим обязаны экспериментальным спектаклям Театра на Таганке. Это действительно был художественный эксперимент, имевший целью всемерно усилить непосредственное воздействие играющего артиста на зрителя и на своего партнера. И Славина с увлечением

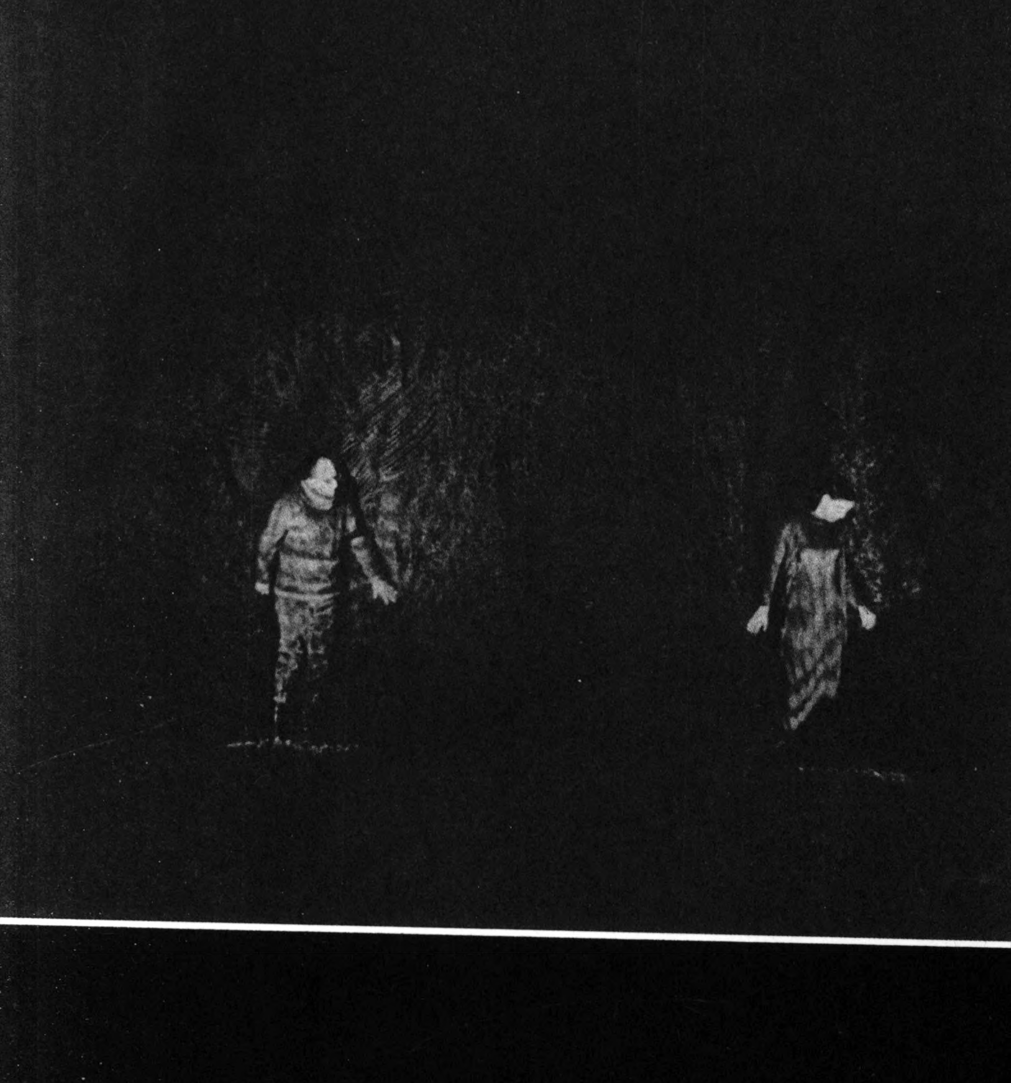
осваивала принципы новой игры. Спектакль по пьесе В. Осипова «Только телеграммы» (герои читают телеграммы, и из этого складывается диалог) отвечает манере актрисы и характеризует ее. Даже большая двойная роль Славиной в «Добром человеке из Сезуана» — «только телеграммы», короткие вспышки энергии, короткие взрывы страстей, короткие взлеты духа. Такая манера исключает повествовательную драматургию обычных положений и общих фраз. Такая манера вдохновенна, резка, импульсивна и психологически документальна.

Это искусство без оттенков, без полутонов, без нюансов. Может ли оно быть иным? Грубо безжалостные ситуации, которые играет Славина: бездомность, заброшенность, страх смерти, страх несудьбы,— определяют ее стиль, интенсивный и безоттеночный, в широком смысле трагедийный. Можно, конечно, не замечать этих упрощенных и грубо безжалостных жизненных положений. Можно их не играть. Можно продолжать обороняться от страшных и низких истин века спасительными паузами и полутонами. Есть театры, берегущие свои оттенки и свои полутона, как качаловский Барон берег в ночлежном доме свои рваные лайковые перчатки. И есть театры, которые сознают, что и в ночлежке человеку можно думать о душе и своем предназначении человека. В конце концов, что такое «Добрый человек из Сезуана» как не «На дне», поставленное в острых приемах «Принцессы Турандот», в приемах увлекательной театральной сказки? С какой горьковской правдой и с какой вахтанговской яркостью разыграна здесь трагедия нищеты — нищеты кармана, нищеты сердца, нищеты духа, всяческой нищеты. Отчаяние нищеты, позор нищеты, сопротивление нищете — вот что поставил Юрий Любимов в своем первом спектакле, что сыграли актеры, его ученики, и что сыграла, может быть напряженнее и выразительнее других, Зинаида Славина, его лучшая ученица. В спектакле, обставленном не то чтобы «лаконично» (кто не верует сейчас в лаконизм?), но так, как будто театр ограбили перед поднятием занавеса, в разоренном и все-таки не утратившем ни достоинства, ни блеска спектакле металась, кричала и билась в смертной тоске смуглая девушка, не в силах расстаться с мечтой о жизни, где человек не гибнет из-за своей доброты и где люди не грабят, а летают и любят. Эта фигурка в сатиновых брюках и с черной копной волос стала для нас эмблемой нового поэтического театра.



Флейта Гамлета





Давид Боровский

«Гамлет» У. Шекспира.
Сцена из спектакля

1

«Гамлет» в постановке Ю. Любимова лишь отдаленно связан с театральной традицией «ренессанс». Но это и не псевдосовременный Шекспир вне культуры и стиля. Любимов поставил трагедию в рваном плаще — и одновременно он создал трагический театр светотени. Рембрандтова светотень — такой же строительный материал спектакля, как грубо сколоченный портал, грубо побеленный задник, грубо связанный занавес. Мизансцены спектакля напоминают офорт, а персонажи — точно зыбкие графические силуэты. Когда веревочные сплетения занавеса освещаются снизу, они похожи на неповторимый Рембрандтов штрих. А сам световой треугольник — Рембрандтов свет не извне, а изнутри, не на человека, а от человека, колеблющийся свет души, колеблющийся свет истины. Имея в виду тему спектакля, этот свет можно назвать колеблющимся светом судьбы. Гамлет Любимова — перед трагическим выбором достойного или жалкого конца. Более широкого выбора — быть или не быть — ему не дано (поэтому знаменитый монолог и не становится центром спектакля). Он должен умереть как мышь, а умирает как рыцарь. В спектакле показана и дохлая мышь, и очень красивая сцена поединка. Путь Гамлета — из безобразия к красоте, из мышеловки к дуэли, из мышиной возни к открытому бою. Гамлет Любимова — человек, за которым охотится безобразная смерть. Он побеждает ее красивым выпадом рапиры.

Художественное обоснование любимовской постановки — перевод. Спектакль, показываемый на Таганке, есть «Гамлет» Шекспира в переводе Бориса Пастернака. Загадку шекспировского стиля режиссер ищет в пастернаковском тексте. Так, кажется, не поступал никто. Любимов вряд ли мог поступить иначе. Такой путь естественен для мастера «поэтических представлений», создателя жанра, смысл которого — не только в том, что актеры читают стихи, а в том, что инсценируется само поэтическое слово. «Гамлет» Любимова — отчасти трагедия, отчасти «поэтическое представление», разыгранное к тому же с «неслыханной простотой». Иначе говоря, Любимов ставит не Шекспира вообще, но именно пастернаковского Шекспира. Шекспир, каким он предстает в переводе Михаила Лозинского, блестящего предшественника Пастернака,— просвещенный гуманист и завсегдатай театра. Перевод Лозинского — эхо великолепных театральных празднеств. Это сверкающий перевод, выполненный высоким стихом и прозой. Пастернак не вводит другие литературные

формы, но опирается на иные речевые слои. В его переводе — земной язык нелегких трудов и таинственный, отчасти темный язык прорицаний. Пастернак сближает слова обихода и пророческие слова. Шекспир Пастернака — поэт, который умеет мастерить своими руками и который умеет распознавать знамения исторических катастроф. Шекспир Любимова — в очень большой мере пастернаковский Шекспир. В спектакле Любимова (и художника Давида Боровского) есть подлинная земля, есть сруб, сделанный вручную. Кроме того, в спектакле Любимова есть занавес.

Режиссерские находки Любимова разносятся молвой точно каламбуры или крылатые слова. О занавесе нового спектакля мы наслышались задолго до премьеры. Этот занавес — действительно крылатое слово о «Гамлете». Это — образ трагедии, метафора истории и, может быть, сценографический портрет самого Шекспира. Огромный, вездесущий, по временам — устрашающе безобразный, он движется вдоль и поперек, от задника к рампе, от правой кулисы к левой, сметая на пути всех. Как тряпкой с грифельной доски, режиссер стирает занавесом письмена своих мизансцен и силуэты своих персонажей. Декоративная установка, лишенная красивых зрелищных функций, говорит на языке надвигающихся катастроф и сбывающихся пророчеств. «Гамлет» в постановке Любимова — пророчество о гибели Эльсинора. Трезво, с точным знанием дела и не впадая в ложнопатетический тон, спектакль разъясняет, как и почему это произойдет. Эльсинор обречен, потому что слишком оберегает себя, слишком подчинен инстинкту самосохранения и самозащиты. Здесь никто не берет на себя риск существовать. Здесь все стремятся существовать через подставных лиц. Здесь все делается чужими руками — грубыми руками наемных убийц или прекрасными обманутыми руками королевы — Аллы Демидовой. «Чужие руки» все время высовываются из щелей и дыр веревочного занавеса. В Эльсиноре каждый согласен быть тенью и мало кто согласен быть человеком. Эльсинор должен погибнуть и потому, что отвык снимать шляпу в присутствии смерти. Весь спектакль могильщики — они же слуги просцениума — со вкусом обсуждают подробности гибели отца Гамлета. Здесь всех интересуют подробности смерти, но никого не волнует сама смерть. Кривляясь, бродячие актеры разыгрывают кровавую трагедию, кривляясь, танцуют «данс макабр». Скучая, разыгрывают спектакль похорон Офелии правители и официальные чины королевства. Эльсинор переполняет ненависть и страх, но в нем нет скорби. Поэтому его музыка так страшна, а люди так безобразны.

Образ людей-теней придает спектаклю оттенок зловещей, отчасти экспрессионистской символики. «Гамлет» на Таганке — спектакль страшноватый и в то же время очень смешной. Комическая стихия присутствует в нем незримо. Снижающий смех возникает не только в шутовских интермедиях, но и в драматических эпизодах. Кажется, лишь на акимовском «Гамлете» в Театре Вахтангова зрители так часто смеялись. Но то был скандальный эксперимент, в котором трагедийная тема заведомо приносилась в жертву блестящей полупародийной интриге. В любимовском спектакле поле трагизма расширяется комедийными средствами. Это шекспировский прием в широком смысле слова, и режиссер владеет им превосходно. Рядом с метафорическим образом человека-тени возникает другой метафорический образ — мнимого короля. Эльсинор на Таганке — не столько царство злодеев, сколько царство мнимых королей. Мнимые короли здесь царствуют в политике, в любви и искусстве. Пошлейший маразматик Полоний (Л. Штейнрайх) мнит себя королем афоризмов и утонченных салонных бесед. Пошлый грубиян Лаэрт (В. Иванов) кажется себе королем дуэлей и парижской ночной жизни. Интермедия с актерами — развернутый эпизод, где комическая стихия открыто врывается на сцену и где мотив мнимых королей разыгран с большим блеском. Кривляющиеся жалкие комедианты играют коронами, изображая кровавую королевскую страсть. Их пантомима напоминает модный императорский балет. Во главе труппы первый актер — его остро и смешно показывает Б. Хмельницкий. Он бездарен, захолустен и глуп, но держит себя интеллектуалом, эстетом и международной звездой. «Гамлет» Любимова — трагикомедия Эльсинора, где правят претенциозные пошляки и непервосортные премьеры. Центральные персонажи — Гертруда и Клавдий — придают комедийной ситуации серьезный смысл. Эти персонажи совсем не комичны. Актеры А. Демидова и В. Смехов появляются в образе людей, которые добились в жизни всего и царствуют в ней по праву. Но поза Гертруды — иллюзия, а поза Клавдия — подделка. В. Смехов интересно трактует Клавдия как мнимого короля и как мастера блефа, который в глубине души знает себе истинную цену. За шутками и софизмами, за позой властителя дум и хозяина положения — удушающая Клавдия ненависть к Гамлету, ненависть к недоступной ему артистичности и духовной свободе.

По внешним признакам «Гамлет» Любимова — театр улицы, по структуре, по сути — театр поэта. В нем много конкретности, но минимум бытового колорита. В спектакле почти отсутствует

традиционный, реальный и явственный ренессансный фон. В нем нет устойчивых, осязаемых планировок. Спектакль — поток импровизированных сцен, намеченных вчерне, приблизительно и виртуозно-поспешно. Игра одним-единственным занавесом наполняет пустую сцену множеством иллюзорных, чисто ассоциативных подобий. Мы видим то тронный зал, то корабельный парус. На миг открываются увлекательные возможности театральных шуток. На миг возникают чарующие возможности гармонии, влюбленности, счастливой судьбы: Офелия на качелях, Гамлет-мальчик в семейном кругу. Любимов ставит трагедию-черновик и ставит трагедию жизни, которой не суждено — не хватит времени — быть переписанной набело. Жизнь любимовского Гамлета — вся из проб, из начал, из обрывков. Драматург на один день, любовник на один вечер и, может быть, студент на один семестр. Могущественные стимулы человеческого существования — любовь, слава, совершенствование души — захватывают его ненадолго. Чем же заполнена его жизнь? Остро ощущаемым позором. Юноша в джинсах, который мечется и изводит себя, который бьется головой об стенку, кричит на мать и чуть ли не избивает невесту,— не безумец, не скандалист, но невольник чести. Любимов поставил трагедию, в которой все подчинено одному: властной потребности Гамлетовой души смыть позор с себя и со всего, что вокруг. Но есть в этом портрете еще одна, может быть самая важная черта, может быть самая драматическая подробность.

Режиссерскому мышлению Ю. Любимова чужды традиционно-фундаментальные представления об историзме. В спектакле не конкретно-историческая, но метафорическая среда. Впрочем, и она наделена определенной конкретностью. Действие «Гамлета» на Таганке происходит не в эпоху Возрождения, как в спектаклях 30-х годов, и не в средние века, как в новейших постановках, а ночью. Ночь здесь реальное обстоятельство времени и обобщенное условие бытия. Ночью происходят тайные встречи, король принимает доносы и замышляет преступления. Ночь — сообщница узурпаторов, захвативших государство. Но она также сообщница Гамлета, его тайная и надежная подруга. Любимов ставит трагедию человека, который обречен жить и умереть ночью. Глухая тоска по недоступности дня — лирический подтекст роли. Мысли Гамлета — мрачные, ночные мысли. Дело Гамлета — мрачное, ночное дело. Его ночная совесть чиста, но умирая, он думает о будущем, он мучим иной — человеческой совестью, и последние слова, шекспировские и пастернаковские слова, может быть, лучшее и, безусловно, самое трагическое, что есть у исполнителя

главной роли и в изобретательной режиссуре спектакля.

Другой полюс трагедии — Гамлетовы глаза. Они зрячие, как у кошки. Эльсинор страшен не только доносами и мечами. Эльсинор, замок бессонницы и вещих снов, страшен ночным дурманом. Насущная необходимость — не дать себя поглотить, не перестать различать черное и белое, не стать тенью. Таковы условия игры. Они объясняют многое в необычном по внешнему облику Гамлете В. Высоцкого. Они объясняют и другой необычный образ спектакля — царицы, пленницы и невольной соучастницы ночи, королевы пустоты, Гертруды — А. Демидовой.

2

Голос Высоцкого как инструмент: он задает тон спектаклю. У него тон агрессивной и беззащитной естественности. И у него обертон — неслыханной, необычной судьбы. Это Шекспир, ставший понятным и близким,— и все-таки таинственный, непостижимый Шекспир. В роли Высоцкого понятны внутренние мотивы и таинственен внутренний свет. «Я один, все тонет в фарисействе»,— поет он в отчаянии пастернаковские стихи. И заканчивает горестно-спокойно: «Жизнь прожить — не поле перейти». «Жизнь прожить» в Эльсиноре — значит жить у опасной черты: здесь легко дать себя убить и еще легче самому стать убийцей. Роль по-особому драматична оттого, что Гамлет Высоцкого — очень юный Гамлет. Гамлет Пола Скофилда был юноша со стариковскими бороздами на лице. Гамлет Высоцкого — юноша без единой морщинки. Спектакль застигает его с гитарой в руках, на пороге беспечных лет, в стороне от больших трагических судеб. Высоцкий играет юношу на войне, драму юности, принесенной в жертву. Этот обаятельный молодой человек создан для песен и любви, а должен отражать и наносить удары. Смертельные удары он получает от близких людей, и сам разит близких людей без разбора. Какой мрачный демон завладевает его музыкальной душой? Рок античных трагедий? Зло шекспировских или романтических драм? Агрессивная воля современных социально-психологических пьес? Ни то, ни другое, ни третье. Гамлет Высоцкого — не фатальный герой, не злодей и не сверхчеловек. Это юноша в мышеловке. После слепых вспышек яростной страсти ему не хочется жить, в своей хриплой ярости и в своей молчаливой тоске он обезоруживающе человечен. Чем лучше, чем трагичнее играет актер, тем меньше он похож на трагика, архаического

или модернистского стиля. Театральным и книжным людям этого не понять. Впрочем, в мышеловке, куда Гамлет попал, спектаклей не ставят и книг не пишут.

Выбор Высоцкого на роль Гамлета — счастливый и точный выбор. Прошлые роли — бунтарей и скандалистов — бросают на него дополнительный свет. Гамлет в спектакле на Таганке — ославленный Гамлет. Его окружает не только предательство, но и дурная молва. Ему нельзя рассчитывать на понимание, не то что на солидарность. Гамлет Высоцкого ведет войну не на жизнь, а на смерть, а эльсинорский свет приходит в ужас от его манер и не может простить Гамлету его гитары. Будь он похож на виттенбергского студента или на балетного принца, Эльсинор принял бы его с восторгом. В спектакле показано, как с Гамлетом говорят по-хорошему и как с ним говорят строго, как ему втолковывают по-дружески и как внушают официально. Дания в Театре на Таганке не столько тюрьма, сколько исправительный дом. Однако Гамлет Высоцкого неисправим. Неисправимость человека в некотором возвышенном смысле слова — постоянная тема Высоцкого. (Высоцкий в ранних ролях играл и другой, сниженный, антипоэтический вариант этой темы.) Лучшие роли его — Галилей, которого не исправила инквизиция; Хлопуша, которого не исправила каторга; юноша-поэт, которого не исправила война. Лучший эпизод роли — монолог о жизни, произнесенный чтецом, необычайный голос которого не сумело исправить училище и не захотел исправлять театр. Голос Высоцкого — неисправленный голос уличного певца. А душа его — почти судорожно напряженная душа поэта. Высоцкий читает стихи так, точно стоит на краю обрыва. Он запрокидывает голову, кажется, он упадет. Высоцкий играет иссякающую энергию души, которая взметнулась чудесным усилием и вот-вот сорвется кубарем вниз. Высоцкий играет тот миг, когда душа еще ликует, наполненная славой своего взлета, и когда она уже скорбит, предчувствуя боль и позор своего падения. Монологи Высоцкого обрываются на полуслове, как рвущаяся звучащая струна. Сама поэзия для Высоцкого — не холодное ремесло, но срыв, срыв вниз или вверх, срыв в бездну или в бессмертие. Но более всего поэтические монологи Высоцкого — сны. Это сны, ставшие явью — ставшие словом. Гамлет Высоцкого говорит о своих снах с загадочной полуулыбкой. Кажется, он одержим снами. Может быть, и еще кто-то в Эльсиноре видит похожие сны, но только Гамлет задумал осуществить их. Что для других сон, то для него цель жизни. Гамлет Высоцкого не хочет допустить, чтобы свобода и возмездие оставались несбы-



Гамлет — В. Высоцкий,
Гертруда — А. Демидова



точными ночными мечтами. Он слишком горд, чтобы лишь в мечтах быть свободным и смелым. Эльсинорская ночь, рождающая людей-призраков, должна была — наперекор себе — создать подобного противника, подобного антагониста. Это мечтатель в образе человека страшных дел. Это юноша, почти мальчик, ставший не по-юношески недоверчивым и жестоким. Замечательная черта его — холодный, презрительный ум. Высоцкий играет изнуряющую бдительность рассудка, страх внезапных затмений ума. «Гамлет» у Высоцкого — интеллектуальная драма, где в драматической ситуации оказывается не идея, но сам интеллект. В решающие миги жизни Гамлет Высоцкого перестает слушать свой ум. В эти мгновения он весь — юношеский порыв, неостановимый юношеский натиск.

Гамлет Высоцкого — одинокий Гамлет. Для интеллигентов дворца он пропащий человек. Для уличных забулдыг — подозрительный интеллигент. Придворные и могильщики держатся с ним одинаково настороженно и враждебно. Он платит презрением и тем, и другим. «Я один, все тонет в фарисействе» — означает гордый мотив избранничества. Это холодный приговор всем людям Эльсинора. Когда Офелия потянулась к Гамлету — Высоцкому, он не поверил и ей. Высоцкий играет юношу, который услышал призыв судьбы, но призыв любви услышать не захотел. А может быть, уже и не смог услышать.

Тема Офелии прозвучала в спектакле не вдохновенно. Режиссер дал Офелии ряд мизансцен, но не дал ей подлинной роли. Место Офелии в «Гамлете» на Таганке заняла Гертруда. Это кажется малоправдоподобным, между тем это так. Алла Демидова способна к самым удивительным преобразованиям роли. С другой стороны, Демидова — не актриса, которая может сыграть грубую низость, животную страсть. Актрисы подобного амплуа обычно выбирались на роль матери Гамлета. Театральная традиция окружила Гертруду презрением почти беспредельным. Режиссеры и исполнительницы смотрят на нее Гамлетовыми глазами. Традиционная Гертруда — олицетворение похоти, властолюбия и вероломства. Гертруда, которую играет Демидова, не имеет ничего общего с этим отвратительным образом. Гертруда Демидовой — царственная и жалкая женщина. В ней есть та утонченность мыслей и чувств, которой недостает таганскому Гамлету. Если бы в спектакле присутствовал исторический колорит, можно было бы сказать, что Демидова играет блестящую леди елизаветинских времен или, может быть, пленительно-рафинированную даму из круга Маргариты Наваррской. Однако ренессанс-

ный блеск — не все, что окружает образ Гертруды. Есть в роли Демидовой — в тембре голоса, в пластике рук — совсем не ренессансная, почти пугающая бесплотность. Рисунок роли кажется сделанным пером на белом листе бумаги. В «Гамлете», спектакле и очень реальном и вполне фантасмагорическом, Демидова играет реальный и фантасмагорический персонаж. Гертруда Демидовой — из елизаветинских времен и из той ночи, которая инсценирована театром. Это первая леди королевства, принимающая придворных и послов, и это белая ночная птица, питающая себя призраками и гибнущая от света. Бесплотность Гертруды — стилистический и психологический мотив роли; таким образом актриса объясняет и загадку страстной привязанности Гертруды, и загадку ее необъяснимого ослепления. Гордая королева как девочка влюблена в Клавдия, человека реальных мыслей и реальных дел. Гертруда не знает, что это за дела, и не замечает, как в тягость она новому мужу. Актриса рассказывает не тривиальную историю порока, а драматическую историю заблуждения. Персонаж Демидовой — женщина острого, холодного ума и призрачной иллюзорной жизни. Роль Демидовой — почти притча о том, как иллюзорная жизнь подчиняет себе самый ясный ум и как в эльсинорской ночи ясный ум перестает служить истине и начинает служить химерам. Демидова рисует портрет блестящей и химерической женщины, более того, она создает портрет блестящей и химерической культуры. Она играет блеск и бесплотность эльсинорского гуманизма. Она играет его подлинную роль — игрушки в руках темных выскочек. И наконец, Демидова, одна из самых женственных наших актрис, играет жестокую, в сущности и не очень женскую тему: блеск и химеричность эльсинорской любви. Гертруда Демидовой разыгрывает романтический мадригал: ни грубый смысл, ни подлый обман любви ей неведом. Любовью она поглощена, она искренна в любви и все-таки в любви она невольно комедиантка. Демидова играет историю любви, которая, защищая себя, вынуждена стать притворством. Гертруда Демидовой — романтическая возлюбленная, но партнер у нее сутенер, и она должна закрывать глаза на это. Краткая мизансцена как фотография запечатлевает миг драмы: королева сияет, сидя рядом с нахмуренным, злым Клавдием. Улыбка любви силится осветить мрак, силится скрыть от постороннего взгляда хмурое лицо делового человека. Демидова играет талантливую и прекрасную любовь, которая оказывается ночным призраком — оказывается безобразной. В Эльсиноре, где все боятся и ненавидят друг друга, светящаяся любовь не может не быть фантомом. Гертруда Деми-

довой — королева-сомнамбула, леди-лунатик. Ее пробуждения ужасны. Улыбка исчезает без следа, перед нами живой труп, измученная женщина рядом со смертью. Стилистика Демидовой — стилистика нежных полутонов и тонких оттенков, но скрытый принцип роли — резкий контраст. Сияющая женщина-королева и сутулящаяся подслеповатая старуха. Белая ночная птица и серая летучая мышь. Роли Демидовой — на пересечении лирики и гротеска, они трагически ироничны. Актриса обыгрывает несовпадение облика и судьбы, играет контрастами интонации и слова. Все роли Демидовой по-современному резки, и все они пронизаны блоковской иллюзорной театральностью. Театр Демидовой — красивый и не обманывающий маскарад. Конечно же, Шекспир — романтически трезво интерпретированный Шекспир — это ее театр. Тем более близок ей Шекспир, поставленный Театром на Таганке. Иллюзорный, двусмысленно-беспредметный характер спектакля обыгран Демидовой с острым эффектом. Она устраивается в занавесе, как на подлинном троне, она живет в грубо сколоченном деревянном срубе, как в хрустальном дворце. По ходу спектакля Демидова — королева показывает смерть Офелии, на миг реально идентифицируясь с ней. Игра Демидовой всегда немного показ, смерть тонущей Офелии — откровенный показ, но именно здесь раскрывается смысл маленького маскарада, который задумала и сыграла актриса. Гертруда Демидовой — королева тонущего корабля. Гертруда — первая леди королевства, но есть в ней что-то от тонущего ребенка. Руки Гертруды — руки над морем, руки, обнимающие пустоту и ищущие опору в бездне.

3

«Любите ли вы театр так, как я люблю его...» — знаменитые слова знаменитой статьи. Можно ли их вспоминать в связи с нынешним «Гамлетом»? Первое побуждение — ответить «нет». Первое впечатление от спектакля — вызывающая нетеатральность. В «Гамлете» наиболее последовательно выразил себя присущий Любимову художественный протестантизм. Зрелищное великолепие устранено. Отсутствует живописный шекспировский фон. Господствует представление о жизни не как о празднике, но как о войне. Духовной основой становится этика, не допускающая компромисса. Мир жестко поделен на тех, кто умеет за себя постоять, и тех, кто позволяет поработить себя и играть собой, как игрушкой. Спектакль воспевает подвиг и окружает презре-

нием безответность. Естественно, что лирическая тема Офелии — нежной души, не созданной для подвига,— волнует, но не захватывает режиссера. Лирика нежной невысказанной любви оттесняется на второй план сильными страстями, умеющими громко пропеть свою дикую песню. Безгласным страстям на Таганке не верят. Можно сказать еще более грубо: Офелией режиссер расплачивается за бескомпромиссность, это жертва, которую требует художественный протестантизм. И это не единственная жертва, которую в «Гамлете» приносит Любимов. Вопреки театральной традиции комическим центром спектакля становятся не интермедии с могильщиками, но эпизоды с актерами. Шуты в спектакле — не могильщики, но комедианты. Это шуты вдвойне или, точнее, шуты вполовину; не шекспировские умные шуты, но балаганные шуты без царя в голове, не понимающие, что они смешны и нелепы. Кроме того, это шуты-холопы, дерзости в них нет, а есть лишь развязность. Актерская интермедия «Гамлета» — на грани карикатуры, но и на грани гамлетизма. Гамлет Шекспира измучен мыслью о том, как быстро забылось великое и с какой легкостью воцарились нули. В актерских интермедиях эта же мысль предстала с насмешливой прямотой, откровенно. Гамлетизм у Любимова преломлен не только сферой политики и сферой любви, но и сферой искусства. «Гамлет» Любимова проникнут скепсисом по отношению к актерской игре, к театральному миру вообще. Один из самых театральных режиссеров современности, ставя самую театральную пьесу всех времен, открыто — чуть ли не вслед за Толстым — признается в недобрых чувствах к театру. Не верить этому нельзя. Но, с другой стороны, как можно этому верить? Сцена, развенчивающая театр, поставлена не по Толстому, а по Вахтангову: увлекательно театрально. Ее ждешь, ей аплодируешь, ее запоминаешь. Суровая и тягостная атмосфера спектакля разрушается блеском эксцентрики и пестротой карнавала. «Гамлет» Любимова возник из страстного спора любви и ненависти к театру. В спектакле, где осмеян актер-трагик, есть трагический герой. В спектакле, где показаны кривлянья первой актрисы, есть благородная трагическая героиня. Мы уже говорили о занавесе спектакля — мрачном образе мрачных намерений и мрачных снов. Но мы еще не сказали о мальчике-флейтисте. Этого персонажа нет у Шекспира. Он создан той улыбающейся фантазией и той острой игрой ума, которую мы по-старому называем моцартианством. Загадочное очарование любимовских спектаклей возникает тогда, когда горящий в них огонь расцвечивается огоньками рампы. Это могут быть солнечные зай-

чики, лунные блики, синие тени, оранжевые миражи. Это могут быть тросточки, цилиндры, перчатки, мечи. Это может быть тонкая графика мизансцены. Это могут быть грубоватые клоунады, аттракционы и трюки. Любимов, художник-протестант, таит в себе поэта театра. Спектакли Любимова наполнены духом игры. Незримый образ жизни-праздника встает за явственным образом жизни-войны. В «Добром человеке из Сезуана» герои воюют друг с другом безжалостно, беспощадно, и они же танцуют фантастический, очень веселый балет. В «Тартюфе» яростная война принимает то форму твиста, то форму менуэта. Легкая, грациозная форма спектаклей одухотворяет их отчаянный и тягостный смысл. По своему содержанию некоторые спектакли Любимова и слишком социологичны, и прозаически заземлены — вернее, они были бы таковы, если бы не театральность, если бы не остроумие и если бы не смех. Любимов устранил из театра малопривлекательные черты интеллектуальной и нравственной инфантильности, и он же вернул театральному представлению — и даже декорации и костюмам — обаяние детской игры. Поэтому-то среди трагедийных персонажей «Гамлета» оказался нетрагический персонаж — мальчик-флейтист. Это персонаж-спутник, вроде тех, что любил придумывать Мейерхольд. Он ходит за Гамлетом, лежит где-нибудь невдалеке, наигрывая мотив, который звучит как их общая тайна. Это маленький друг, безмолвный союзник. Пустынный, предательский Эльсинор с его появлением не кажется столь безлюдным. Мысль о всеобщем предательстве не отягчает спектакль, как прежде.

Шекспир, которого ставит Любимов, музыкальный Шекспир. Можно было бы написать специальную статью о музыкальной структуре спектакля, о сумрачной музыке финала, без слов отпевающей Эльсинор, о прелестной насмешливо-заунывной музыке необыкновенного бродячего джаз-банда, сопровождающего кровавый гастрольный балет. Музыка в «Гамлете» Любимова, как всегда, одна из основ, но кроме того это образ. Музыка здесь многое подсказывает действующим персонажам, она как суфлер. В спектакле о людях, говорящих с чужих слов, присутствуют и реальные персонажи-суфлеры. Очень смешного суфлера Любимов придумывает в сцене с приезжим трагиком, читающим монолог. Роль трагического суфлера придана и Тени отца. Тень отца — суфлер подлинной трагедии, разыгравшейся там, где всеми забыто, как должен вести себя человек. Мальчик-флейтист — суфлер лирический, суфлер музыкальный. Тень отца — мрачное напоминание о героическом долге, который необходимо выполнить одному, один

на один со смертью. Мальчик-флейтист — напоминание о том, что, кроме мира одиноких трагических решений, существует и мир музыки, и мир дружбы, и мир шутки, и мир неисчезнувшей художественной красоты. Чтобы человек — Гамлет — вернул себе подобающее место, Любимов, вслед за Шекспиром, не забывает дать ему в руки кинжал. Любимов не был бы собой, если бы не решился на столь смелый для нашей сцены жест, на столь вызывающий художественный поступок. Любимов не был бы собой, если бы рядом с кинжалом не возник музыкальный инструмент, если бы тупой звук разящего ножа не был дополнен моцартовскими звучаниями флейты. На затемненной сцене, около рваного занавеса и вблизи грубых одежд блестящая концертная флейта по-царски играет своей серебристой фактурой. Волшебная флейта — как оказалась она среди убожества и хламья, среди рухляди бывших королевств, среди мусора слов, давно отзвучавших?

«Гамлет» Любимова — эпизод большой театральной игры, а может быть, эпилог большой театральной драмы. Это отклик не на сомнительные постановки сомнительных режиссеров, а на великие постановки режиссеров гениальных. Их было два, легендарных неудачника русской театральной шекспирианы; один из них был поставлен с купюрами, другой не был поставлен вовсе. Сохранились лишь легенды о короле и королеве в золотой парче, и о Гамлете-отце и Гамлете-сыне в серебряных кольчугах. Золотой «Гамлет» Гордона Крэга, серебряный «Гамлет» Всеволода Мейерхольда. С каким чувством те «Гамлеты» в золоте и серебре глядят на нынешнего Гамлета в джинсах? Узнают ли они друг друга? Спектакли Крэга и Мейерхольда — избыточной красоты. В спектакле Любимова избытка эстетики нет, на сцене подлинная земля, лишь золотистые Рембрандтовы миражи вспыхивают в лучах света, лишь серебряные мечи висят на грубо побеленной стене театра. Спектакль Любимова включает в себя и бедность, и некрасоту, в нем драматически остро обыгрывается отчужденность Эльсинора от мира большой красоты, отчужденность от Ренессанса. Но тот мир не забыт, он присутствует здесь незримо. В графике мизансцен, в деталях реквизита — след цветущей культуры. Можно сказать, что прошлое театра — и в данном случае прошлое «Гамлета» — вошло в спектакль не как стиль, но как память.

Есть преемственность, идущая от учителя к ученику, преемственность школы, традиции и стиля. И есть преемственность духа и, может быть, судьбы. Когда Любимов возглавил театр, он,

видимо, думал о преемственности художественной и формальной. Он говорил об этом в декларациях, интервью и статьях. Он развешивал портреты учителей в фойе театра. Но быстро выяснилось, что для роли художественного последователя Любимов не рожден. Его искусство слишком независимо, слишком артистично. Великие учителя, чьи портреты развешены в фойе, может быть, и не признали бы в нем своего ученика. Но кто скажет, что они не признали бы в нем своего преемника, продолжателя в широком смысле.

Гамлет Любимова наследует отцовский завет, а не отцовскую корону. В прологе спектакля Гамлет — Высоцкий долго сидит у задника на полу. В руках у него гитара, и он что-то негромко напевает. Затем действие начинается, мы слышим последнюю его песню и его первый, поначалу неуверенный монолог. Гамлет Любимова, беззаботный гуляка, ставший мстителем за отца, мятежником и поэтом, вытеснил из спектакля привычный образ виттенбергского гуманиста. Как и «Добрый человек из Сезуана», «Гамлет» Любимова — реальная история, трагедия и вместе с тем притча. «Гамлет» Любимова — трагическая притча о подлинном человеке, который должен прийти не из светлого Виттенберга, но из самой эльсинорской тьмы.



Последняя роль Высоцкого



«Высоцкий».
Сцена из спектакля

Последняя роль Высоцкого была сыграна уже после трагического конца: неправдоподобная его жизнь позволила осуществить этот загадочный замысел судьбы, да и произошло это на сцене театра, в котором он играл и жизнь которого тоже была малоправдоподобной. Спектакль памяти Высоцкого был поставлен в 1981 году и представлял собою композицию из его песен. Сцен из старых спектаклей не было совсем, не было ни фотографий, ни киносюжетов. Смелое намерение постановщиков заключалось в том, чтобы образ артиста, поэта, певца, его зримый портрет создать без изображений, не визуальным, а звуковым путем, чтобы о Высоцком — и о времени его — нам рассказал его голос. Давид Боровский, как всегда, был на высоте, он придумал подвижную декоративную установку из стульев партера, которую можно было поднимать и опускать, вертеть вдоль и поперек, устанавливать по горизонтали, вертикали и диагонали. Опустевшие стулья точно сами пришли в движение, точно искали Высоцкого и повсюду наталкивались на пустоту,— так ищет исчезнувшего хозяина оставшаяся в одиночестве собака. Ощущение оставленной квартиры, брошенного дома, ощущение наступившей пустоты было тягостным и для Театра на Таганке непривычным. Впоследствии мы, зрители, да и сами актеры, пережили его еще один раз, а потом — и еще один раз, но в тот вечер, вечер премьеры, оно было внове. Оно было неслыханно сильным еще и потому, что намеренно нагнеталось режиссурой. То, что умел делать этот театр как никакой другой, а именно: манипулировать эмоциями или, говоря музыкальным языком, темперировать эмоции, то есть погружать зрителя в эмоциональный поток высочайшей напряженности, но и управляемый железной рукой, управляемый виртуозно, с постоянными перепадами температур, с переходами с крика на шепот или на смех,— это умение театра было использовано до конца, чтобы создать эффект трагической пустоты, в которой одиноко звучал громоподобный и неуслышанный голос.

Но это был не главный эффект, и потрясение рождалось из другого. Оно рождалось из иллюзии, которую таинственным образом создавал спектакль: казалось, что Высоцкий присутствует в театре. И мы поняли, как хорошо, как уместно, как истинно то, что не было на сцене ни старых фотографий, ни старых киносюжетов. Живое присутствие Высоцкого продолжалось. И вот это ощущение было столь велико, что в один из моментов артист Филатов прямо обратился к нему, а в другом эпизоде артист Золотухин спел с ним на два голоса «Баньку».

Спектакль был задуман как спектакль-диалог, последняя встреча и последнее объяснение актера и театра.

И нам показалось, что театр, устами актеров разыгравший песенки Высоцкого, по преимуществу Высоцкого-юмориста, Высоцкого-весельчака, испытывает некоторую неловкость и даже чувство вины. Во всяком случае, драматичные песни пел сам певец, тут театр замолкал, и лишь в эпизоде «Баньки» живой актер изо всех сил подпевал, и голос его чуть ли не срывался.

А голос Высоцкого могуче звучал. Либо звучал негромко и горько.

Спектакль начинала песня, одна из лиричнейших у него (она шла со второго куплета): «...он начал робко — с ноты „до“» — автопортрет поэта и певца, певца-трагика, певца-провидца. Подлинные поэты все знают о себе наперед и в точных бесстрашных словах описывают, что как случится. Но мы, что знаем мы о поэте Высоцком?

Спектакль нам многое рассказал, и вот что мы узнали.

Очень раннее возмужание, очень раннее знакомство с теми сторонами жизни, с которыми сталкивается взрослый человек; воображаемая биография поэта, в которой как будто бы и нет ни детсада, ни школы, ни — тем более — университета. Он поэт без детства — детство пришлось на войну, поэт не очарованный, лишенный ностальгических детских воспоминаний. Его детство — не только война, но и быт, немыслимый, непоэтичный: «...система коридорная, на тридцать восемь комнаток всего одна уборная». Высоцкий родился в Москве, но Первая Мещанская — не Арбат, это улица без легенды. И если арбатская легенда питала лирику Окуджавы и дала ей неповторимый музыкальный строй, то Первая Мещанская, как и Большой Каретный, ореол легенды получила от него, своего неочарованного певца, так же как Таганка стала легендарной после триумфов любимовского театра. И сам музыкальный строй пения Высоцкого вобрал в себя атмосферу послевоенной окраинной Москвы, атмосферу коммунальных квартир, полубандитских дворов и полумещанских строений. Сейчас этой Москвы давно нет, она снесена, перестроена, переименована, населена совсем другими людьми, здесь другие нравы и другая жизнь, а та, послевоенная, жизнь и те, послевоенные, нравы, не описанные прозаиками и не вошедшие в городской фольклор, сохранились лишь в песнях Высоцкого и надолго — если не навсегда — наложили на них свою печать, свой жестокий привкус.

Уже потому поэт Высоцкий мало похож на других — благоустроенных поэтов. Он был сам по себе. Поэзию он искал там,

где ее не ищут. В эпоху всеобщих (и, как правило, тщетных) потуг на духовность Высоцкий был демонстративно материален, как демонстративно материален был некогда Бертольт Брехт, тоже ведь начинавший свой путь в кабаре с пения жестоких баллад под гитару. Брехт, кстати сказать, сыграл важнейшую роль в жизни Высоцкого-актера. Заменив ушедшего из театра другого артиста, Высоцкий сыграл Галилея в спектакле «Жизнь Галилея», и в день премьеры все поняли, а главное — понял он сам, что в театре появился актер-трагик с романтической душой, актер не только Брехта, но и Шекспира. А первой ролью Высоцкого, в которой мы заметили, а точнее — услышали его, была эпизодическая роль в массовке брехтовского «Доброго человека из Сезуана». Собственно говоря, реплика, а не роль, одна-единственная реплика, но запомнившаяся надолго. «Не человек — нож!» — произносил гость из ночлежки, хриплым голосом, с непередаваемой интонацией, в которой угадывался и даже зримо присутствовал жест, короткий жест руки, жест преступления, жест убийства. От этой реплики прямой путь к «Охоте на волков», фраза «кровь на снегу» пелась с той же интонацией, звучала так же зримо.

Отсюда, из этой реплики, проистекло многое: охота на волков, охота на людей, брутальные эмоции, звериные метафоры, звериные слова, хрипящая фонетика рукопашной, истошная фонетика неминуемого конца и сам персонаж-кентавр: наполовину волк, наполовину егерь.

И здесь, в этих криках и кличах, в этих голосовых судорогах и голосовой маяте, в этой форсированной фразировке, тянущихся гласных и согласных, напоминающих взрыв, рождалось то, что не расскажешь, не опишешь, почти не сыграешь, а разве лишь споешь: хриплый ад страха или хриплый рай торжества, страшный миг, когда человек чувствует себя зверем, преследуемым и обложенным со всех сторон, экстатический миг, когда в человеке пробуждается зверь преследования, инстинкт охоты.

Впрочем, последнее состояние Высоцкий сыграл, и сыграл мастерски, увлекательно, великолепно, в фильме «Место встречи изменить нельзя», в роли муровца капитана Жеглова.

А проще сказать, он поэт поколения, которое скрипя зубами боролось за жизнь, и он, как никто другой до него, сумел пережить ярость человека, не по своей вине попавшего в западню,— песни о войне в его творчестве не эпизод, так же как схожие песни на некоторые другие сюжеты.

Но может быть, не менее близок ему не тот, кто надеется спастись, а тот, кто, попав в западню, грустно и горестно поет

последний куплет, берет последний аккорд и затем откладывает в сторону гитару. Здесь у Высоцкого оживает забытый и за душу берущий напев, традиция старой разбойничьей песни, заворожившей некогда пушкинского Петра Гринева. Сама гитара словно сохранила этот напев. Само звучанье струны, сам перебор обрывающихся на полуслове звуков. «А в конце дороги той...», «Сколь веревочка ни вейся...» — гитара Высоцкого заговорила.

И как тут не вспомнить его юмор, бесподобный и очень крутой, юмор непоправимой беды, юмор непоправимой ошибки. Юмор «Баньки», не вызывающий смех, но и юмор «Кука» или «Ой, Вань! Смотри, какие клоуны!», юмор сказовый и очень смешной, или же юмор куплетов «Где твои семнадцать лет?», юмор по-юношески бесшабашный.

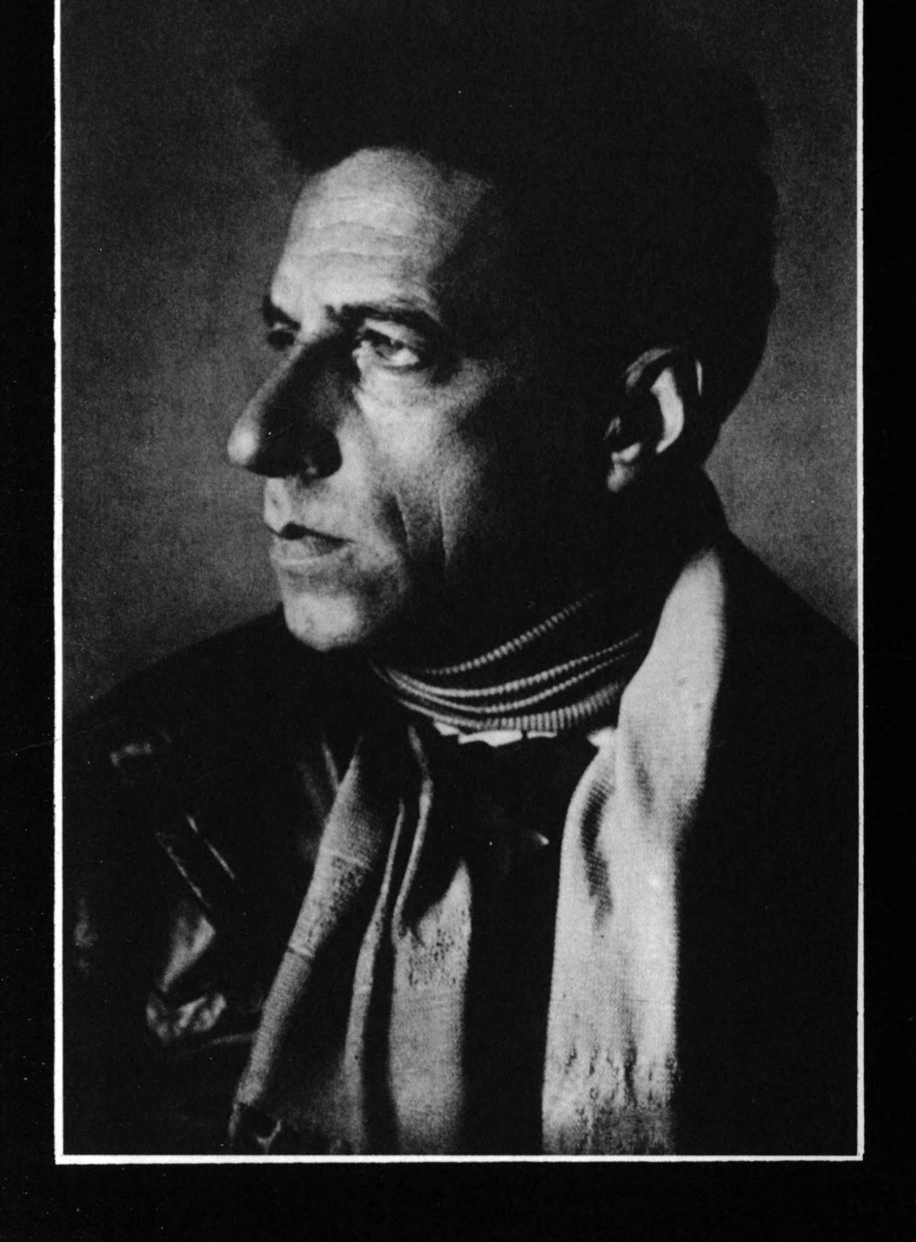
Юмор Высоцкого неотделим от стихии игры, Высоцкий разыгрывает свои песни. Он играет интонацией, темпом, тембром, голосовой динамикой, внезапными переходами от истошного пения-крика на задумчивый, разговорный речитатив. Он играет словами. Каламбур смысловой, каламбур фонетический постоянно театрализует огненную его речь: какой бы напряженной и драматичной ни была эта речь, место для каламбура всегда найдется. И наконец, он играет своими персонажами. Высоцкий-певец создал целый театр людей, он же театр теней, гротесковый, фантасмагорический. Монолог последнего пропойцы мог получить гоголевский масштаб и булгаковский колорит, и даже некоторый уклон в сторону Кафки. Какие-то немыслимые старухи, какой-то беспросветный, вселенский запой. Белая горячка и сюрреализм соединяются здесь причудливо, но и непринужденно. Напряжение пения таково, что оно создает, как в тигле, невозможный сплав, небывалый и чистый кристалл песни. Совершенно ясно, что эти песни сочинял актер. Правда, не очень похожий на актера Владимира Высоцкого, окончившего Школу-студию МХАТ, но похожий на идеального актера Театра на Таганке. И в спектакле, ему посвященном, гротескная природа многих песен Высоцкого проявилась сполна. Актеры осторожно сыграли эти песни. А в одной из остроумных сцен появились куклы,— режиссура почувствовала, что они нужны. Куклы были смешные, куклы-шаржи, ·куклы-портреты.

Впрочем, все эти жанровые песни Высоцкого, хотя их много, хотя они театральны и их отличает более или менее яркий фантасмагорический колорит,— не главное его достояние, они не главенствовали в спектакле. Высоцкий-поэт был лирик, повествователь и драматург. Как и Брехт, он писал баллады. Необычная

особенность этих баллад, этого гитарного пения вообще — место, которое занимает в них женский образ. Это место невелико. Женщина появляется в роли случайной и не очень верной подруги. И такое положение вещей не вызывает особых эмоций, ревнивых страстей, оно принято как некая норма. В гитарных переборах Высоцкого — немного цыганской любовной тоски. Обманутая любовь — не его тема. К женщине, не дождавшейся его, герой Высоцкого относится великодушно. «Разлука мигом пронеслась. Она меня не дождалась»,— поет он рассудительно и очень спокойно. И добавляет на свой, уже более жесткий манер: «Ее, конечно, я простил. Того ж, кто раньше с нею был... я повстречаю!» К мужчинам у Высоцкого — особый счет. И вся его балладная этика не из шиллеровских баллад, где женский каприз решал судьбу мужчин, а от женского взгляда зависела честь мужчины. Мужская честь — обязательная основа и его, Высоцкого, современных баллад, но честь здесь отстаивается лишь в мужской среде, под мужскими взглядами и нередко — в мужских кровавых схватках. Мир Высоцкого, мир раннего Высоцкого прежде всего, можно объяснить по Хемингуэю: мужчины без женщин. Певец поет в мужской компании, на пиру, во дворе или на войне, в альпинистской палатке, тесном кубрике или в остроге. Слушатели, к которым он обращен,— «ребята». Другое обращение — братцы, браточки, братва, рождается образ-рефрен: окопное братство, дворовое братство, острожное братство. Места для женщины здесь действительно нет, либо сюда попадает женщина, прошедшая сквозь огонь и воду. Однако в последних песнях, когда изменилась человеческая судьба Высоцкого и изменился он сам, в его пении зазвучали другие ноты. Он запел о женской чистоте и нашел такие слова, которых не умела найти профессиональная поэзия его сверстников, его заслуженных оппонентов. Надо было так, как он, знать и ненавидеть грязь, чтобы так, как он, воспеть чистое чувство: «Ни единою буквой не лгу. Он был чистого слога слуга, он писал ей стихи на снегу...» И надо было многое потерять, чтобы так осязаемо, прямо-таки на ощупь ощутить ускользающую между пальцев, истаивающую природу этих неопороченных слов и незагаженных порывов: «...к сожалению, тают снега». Сама музыкальная интонация песни на удивление хороша, очищена от малейшей примеси грубых страстей, и потому не кажется странным встретить в этом потоке горестных строф сверкающий северянинский стих: «...но к ней в серебряном ландо»,— Высоцкий уличный, Высоцкий брутальный таил в себе Высоцкого — принца поэтов.

Он и был принц, современный принц Гамлет в спектакле, поставленном для него, современный принц Ипполит в «Федре», для него не поставленной, но — разрешим себе это предположить — им спетой. Гордый юноша, отвергший предательство, отвергший роскошную царскую грязь,— это он, Высоцкий, в своих песнях. И кони, которые в наказание за чистоту понесли Ипполита на смерть,— это его кони.

Песней «Кони» кончался спектакль, и, в сущности, это было его последнее слово, его последняя роль. Что еще можно сказать о себе людям? Звук динамика, достигший было предельной мощности, постепенно стихал, сходил на нет, декорация, изображавшая некоторое подобие надгробия, сделала финальный кульбит и вместе с последним стихом улетела куда-то к колосникам, сцена погрузилась в темноту, затем свет зажегся опять, мы увидели актеров, молча сидевших у необлицованного задника, прямо на полу, а посреди них — гитара.



Памяти Мейерхольда

Поставлена, наконец, точка, первая часть книги завершена, но удовлетворения нет: ведь написано не все, и слишком много дорогих имен осталось за ее порогом. Отсутствуют кумиры моей молодости — Бабанова и Вертинский. Не получилась глава «Апология Мейерхольда». Впрочем, о Бабановой и Вертинском можно прочитать в книге товарища моего М. Иофьева «Профили искусства», а мейерхольдовской главы жаль. Я собирался объяснить, почему Мейерхольд так и не поставил «Гамлета», хотя думал о постановке почти всю свою жизнь и особенно напряженно — последние годы жизни. Тем не менее этой главы нет, и я могу лишь утешать себя красивой надеждой, что ненаписанной статье мешал тот же рок, что и непоставленному спектаклю.

Но этот заголовок: «Апология Мейерхольда» — что он подразумевает? Не наносит ли он Мейерхольду урон? Нуждается ли в защите Мастер, чья гениальность удостоверена свидетельством других гениальных мастеров, таких, как Вахтангов и Пастернак, Михаил Чехов и Шостакович? Как выяснилось, нуждается, потому что в стане молодых режиссеров все сильнее звучат дерзкие голоса, потому что молодое поколение предъявляет свой счет и ему, Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. Да, конечно, замучен, зверски замучен, но ведь в начале 20-х годов сам носил кобуру, а кроме того — он ведь не оставил после себя теории, никакой великой театральной идеи. Станиславский оставил, Арто оставил, Гротовский — придет срок — оставит, а Мейерхольд — нет, хоть и издано несколько томов литературного наследства. Таковы два распространенных суждения, и если первое из них имеет узкобиографический и даже узкогардеробный смысл и может обсуждаться едва ли с большими основаниями, чем тот известный факт, что Роберто Росселини приходил на дипломатические приемы в джинсах, то второе суждение надо отвергнуть или надо принять, и мы его примем, потому что чести Мейерхольда оно не задевает. Какие теоретические идеи оставил после себя Мольер? Какие теоретические идеи оставил после себя Моцарт? Лишь пьесы, лишь музыка и лишь судьба, которая вот уже множество лет волнует прозаиков и драматургов. Они-то, прозаики и драматурги, привносят идеи туда, где сияет свет совершенного и, стало быть, надыдеологического искусства. С Мейерхольдом сложнее, потому что идеология ему была совсем не чужда и потому что нет ни музыки, ни пьес, только судьба, но столь драматичная, а в блоковском смысле — и столь музыкальная, что описать ее дано не всякому драматургу, а драматургу с музыкой в душе или же композитору, знакомому с языком драмы.

Поэтому, кстати сказать, я убежден, что Пятая симфония Шостаковича посвящена и ему, Мейерхольду, во всяком случае — художнику его типа и склада. Шостакович работал с Мейерхольдом, в 1929 году участвовал как композитор в постановке «Клопа» и во всей своей ранней театральной музыке, в трех балетах, в опере «Нос» в той или иной степени исходил из впечатлений, полученных на спектаклях ГосТИМа. Мейерхольдовским колоритом и предчувствием его ужасной судьбы окрашены музыкальные зарисовки к «Гамлету», поставленному в 1931 году Н. Акимовым на сцене Вахтанговского театра. Эта поразительная (поражающая еще и сейчас) двадцатипятиминутная сюита, состоящая, может быть преднамеренно, из коротких тринадцати номеров (молодой Шостакович бросал вызов суевериям, даже когда прислушивался к голосу судьбы), рисует мир затаившийся, настороженный, во власти одной мысли: кто следующий? для кого не наступит утро? («Ночной дозор»). И эту настороженность прерывают лишь безумные празднества кровавой охоты, охоты не только на кабанов («Охота»), и просто праздники, которые устраивают актеры, заложники великих событий, не потерявшие ни дьявольской смелости, ни умной иронии, ни простых человеческих чувств («Пантомима актеров», «Музыкальная пантомима»). Подобная схема, но только развернутая в грандиозное полотно, лежит и в основе Пятой симфонии, написанной в 1936 году, после статей в «Правде» о балете «Светлый ручей» и опере «Леди Макбет Мценского уезда». Над головой Мейерхольда еще только собирались тучи, но уже было ясно, что он обречен и что обречено его дело. Симфония Шостаковича в первой части — реквием, а в третьей — бал, вызывающий в памяти множество бальных картин, поставленных Мейерхольдом, прощальный бал, данный уходящему со сцены искусству. А в целом прощальная симфония Шостаковича — музыкальный портрет инфернального артиста. Шостакович следует высокому образцу: подобная же симфония-реквием, симфония-бал, симфония-портрет была написана в 1830 году,— это всем известная Фантастическая симфония Берлиоза. Но близость симфоний не принято замечать, настолько отличаются структурные основания и интонационный строй обоих произведений. А кроме того, слишком уж изменилось представление об инфернальном за сто лет. И слишком уж ужас у Шостаковича не похож на ужас у Берлиоза, реальный ужас московских и ленинградских коммунальных квартир и романтический ужас, гнездившийся в парижских мансардах. И наконец, силуэт художника нарисован различно.

Каким же был Мейерхольд-режиссер и какие черты его запечатлел Шостакович в своей музыке, одновременно классичной и гротесковой? Два образа возникают раньше всего: образ империи и образ игры, понимаемой и очень широко, и очень конкретно. Столица империи — это, конечно, Петербург, город, который манил Мейерхольда всю жизнь, из которого он бежал и в который возвращался, который он посетил в последний раз в 1939 году и откуда уехал уже арестантом. В жизни Мейерхольда Петербург играл особую, роковую роль, а в творчестве — и подавно. Петербург Мейерхольда — такая же художественная реальность, как Петербург Андрея Белого или Александра Бенуа, что не помешало Мейерхольду и Бенуа стать яростными оппонентами в отношениях друг с другом.

Оно и понятно: Мейерхольд 10-х годов — отчасти мистик, отчасти символист, сформированный поэзией (правда, совсем не только тех лет) и устремленный к театру поэта. Бенуа же, когда покидал дягилевский балет, становился бытописателем (опять-таки с той существенной оговоркой, что его волновал старинный, художественно-окрашенный быт) и примыкал к театру так называемых «бытовиков»,— театру, ненавистному Мейерхольду.

Что же касается образа игры, то это прежде всего карты, игорный дом, зеленый стол, рулетка. Не будучи сам азартным игроком, Мейерхольд и душой и умом понимал эту страсть и дал замечательные сценические воплощения «Маскарада» и «Пиковой дамы». Он без сомнения дал бы не менее замечательное воплощение прокофьевского «Игрока», если бы трижды (в 1917 и в 1927 годах в Мариинском театре, а в 1933 году — в Малом оперном) ему кто-то не помешал, если бы кого-то не пугала одна мысль о мейерхольдовской рулетке. Впрочем, рулетка далеко не вмещает в себя весь тот смысл, который Мейерхольд вкладывал в образ игры,— смысл этот гораздо шире. Стихия игры наполняла и эксцентрический мейерхольдовский «Лес», и биомеханический мейерхольдовский «Великодушный рогоносец». Стихия игры для Мейерхольда — воздух театра. Сама история для него — чреда сменяющихся мизансцен, чреда сменяющихся масок. Камзол, баута, вицмундир, фрак, гимнастерка, кобура — все это маски, которыми прикрывается исторический произвол и которые надевает историческая необходимость. И революцию Мейерхольд воспринял как театральный человек, увидев в ней высшее выражение игровых сил жизни. Он стал поэтом революции, потому что был поэтом игры. И потому что был революционером по призванию, по духу.

Соответственно два главных героя Мейерхольда — это человек

власти и человек игры, царь Борис и самозванец Григорий (из незавершенного «Бориса Годунова»), графиня и Германн, Городничий и Хлестаков, хотя, впрочем, последний являет собой наиболее интересный и наиболее близкий Мейерхольду амбивалентный тип — тип сразу и игрока, и имперского персонажа. Хлестаков Мейерхольда, как мы знаем, совсем не был похож на привычного, заурядного, а тем более обыденного Хлестакова. Его повсюду сопровождал Заезжий офицер с эполетами на плечах, в кивере и крылатке. Сам он появлялся «в черном цилиндре, в прямоугольных роговых очках, с клетчатым пледом через плечо и тростью в руке. В петлице на веревке висел бублик» (К. Рудницкий). Загадочная пластика его тоже была амбивалентной. Державный жест руки прямо вверх, притом что голова нелепо откинута куда-то назад, жест пароксизма и полуобморока, жест назидания и угрозы, жест самодержца, владеющего миром, и жест самозванца-игрока, идущего ва-банк,— сама эта пластическая фигура напоминала гротескно преобразованную картинку какой-то игральной карты. Чье именно изображение таила она? Валета? Уж, конечно, нет. Может быть, короля? Тоже нет. Мейерхольдовский Хлестаков — это джокер фантастической колоды, одновременно карта-избранница и карта-изгой, в силуэте которой — нечто от Мефистофеля и нечто от марионетки.

Уже после гибели Мейерхольда, в годы войны, снимаясь в роли жениха в кинофильме «Свадьба», Эраст Гарин — мейерхольдовский Хлестаков, воспроизвел этот жест и этот пластический рисунок. Фигура надменного провинциала в белых перчатках и черном котелке, сохранив свой лоск и свою странно достоверную — чеховскую — инфернальность, приобрела в фильме некоторый фарсовый колорит, но не стала жанровой, обыденной, пресной. В подобной обыденной манере М. Яншин играл шафера, а А. Грибов — отца (оба они — прекрасные мхатовские актеры), и Эраст Гарин, самый верный среди мейерхольдовских учеников, продолжил великий спор Мастера с бытовиками и выиграл его,— последняя, уже посмертная победа Мейерхольда. Справедливости ради надо сказать, что достойными партнерами Гарина оказались Сергей Мартинсон, сам мейерхольдовец в прошлом, и Вера Марецкая, в которой Мейерхольд сразу же распознал свою актрису.

В 30-х годах, однако, в художественном мировоззрении Мейерхольда наметился некоторый поворот и началось движение к какому-то новому стилю. Может быть, его поманил неисследованный материк, а может быть, его просто-напросто потянуло назад, в годы молодости, когда он начинал актером Художественного театра,

играл Треплева в «Чайке» и даже произносил Гамлетовы слова — в сцене из первого акта («И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?»). Во всяком случае, сугубо монтажные приемы построения театрального образа, которыми Мейерхольд щеголял в 20-х годах (бублик в петлице и роговые очки), уступали место последовательному и даже повествовательному психологизму; сгущенная метафоричность — конкретному представлению о месте действия, времени действия, характеру и манере жизни действующих лиц; и сам идеал театра поэта, хотя и не был отвергнут и ни в какой степени не померк, включил в себя и некоторую — все возраставшую — толику художественной прозы. Ярчайший пример — «Борис Годунов», работа над пушкинским стихом, работа над пушкинским словом. Мейерхольд репетировал «Бориса Годунова», как репетируют не классическую трагедию, но инсценированный роман,— об этом свидетельствуют и режиссерские экспликации, и записи репетиций, сделанные секретарями. Лишенный характерности пушкинский диалог он помещал в конкретную историческую среду, не делая его натуралистичным, а делая его вдвойне живописным. Но,— и это необходимо оговорить, поскольку есть разница между эрудицией плоского знатока и прозрениями гениального режиссера. Знаток прочитал бы Ключевского или Соловьева и перенес бы в спектакль все то, что на полужаргонном языке 30—40-х годов называлось словом «эпоха». Знание «эпохи» ценилось превыше всего и, уж конечно, выше, чем мысль об этой эпохе. А Мейерхольда увлекала именно мысль, и все подробности, из которых вырастала мысль, он черпал не из исторических трудов, но из Пушкина, из самого пушкинского текста. И что он только ни находил, с какой ослепительной ясностью прозревал за прозрачным пушкинским стихом яркую историческую картину! При этом Ключевского он изучал, как всегда внимательно и как всегда пристрастно.

Только один пример: репетиция сцены трагедии «Дом Шуйского». Ремарка Пушкина гласит: «Шуйский, множество гостей. Ужин». Это типичная ремарка драматургов первой половины прошлого века. А вот какую картину развертывает Мейерхольд: «...Это сцена пьяная. „Вина еще“ — это не для красного словца, это не те слова, которые написаны лишь бы заполнить белый лист бумаги. Пушкин себе ясно представлял: Шуйский, множество гостей, ужин. И поэтому он начинает сцену: „Вина еще“. Мы ее начинаем сценой пьяной, то есть когда свет зажегся, мы видим тела бояр, это „множество гостей“, и по усам, по бородам течет мед и „бархатное пиво“ в обилии. Это, так сказать, картина рубенсов-

ская, насыщенная рубенсовским ядреным обилием; обжорство, фламандизм тут должен быть, ядреный фламандизм. Поют, причем пение не налаживается или разлажено — кто в лес, кто по дрова — значит, тут какафония. Одни поют, а другие уже молчат. Кажется, что это стадо коров — жирных, матерых. И поэтому жидко звучат у <исполнителя роли> Шуйского слова „Вина еще“. Нет мощи в этом. Далее — „Ну, гости дорогие, последний ковш!“ „Последний ковш“ — это уже такой ковш, который не берется руками, а в него втыкают голову, прямо в „бархатное пиво“, и пускают пузыри. Вся голова в этом „бархатном пиве“ и в меду. Когда он дальше говорит:

„Простите же вы, гости дорогие;
Благодарю, что вы моей хлеб-солью
Не презрели. Простите, добрый сон“,—

то гости уже, в сущности, не уходят, а уползают. Тут мы должны видеть, как расползается это пьяное стадо, тут, собственно, нужно переключить свет, чтобы публика даже не видела, как это стадо растаяло.

И вот на фоне этого пьяного стада должен прозвучать монолог мальчика. Единственный, кто не пьян в этой картине,— это мальчик, и его голос должен прозвучать с удивительной и резкой чистотой... Здесь уместно было бы вспомнить картину Нестерова „Убиенный царевич“. Слова мальчика должны зазвучать так, как звучит эта картина...»

Мощь фантазии очевидна, очевидно и то, как завораживает стареющего Мастера (репетиции идут в 1936 году) материально-чувственный мир, как обступает его со всех сторон и как он пытается обороняться. Это ситуация не только старика. Это ситуация мужчины и ситуация молодого человека. Борьба с наваждениями материально-чувственного мира проходит через всю жизнь Мейерхольда-режиссера. Он то уступает в этой борьбе, то берет верх, оказывается сильнее. Когда уступает, тогда спектакль превращается в роскошную жанровую картину, в ослепительный рубенсовский натюрморт, в каком-то музыкальном единстве сливается с ослепительным — белым, зеленым или голубым — интерьером. Когда берет верх, спектакль становится мистически таинственным, по-нестеровски или, наоборот, конструктивистски аскетичным. В первом случае, в «Даме с камелиями» например, сцена преобразуется в стильный салон и окрашивается в легчайшие радужные цвета ренуаровской палитры. Во втором случае, например в «Пиковой да-

ме», огромную сцену огибает узорная узкая лестница, ведущая в никуда, в некоторую призрачную высь, в некоторое иллюзорное поднебесье. А «Великодушный рогоносец», вместо стильных и сверхстильных декораций, демонстрирует уже совсем необычный конструктивистский аттракцион: дощатый динамический станок изобретения братьев Стенбергов и художницы Любови Поповой. «Великодушный рогоносец», поставленный в 1922 году, и «Дама с камелиями» (1934) — крайности мейерхольдовского метода и мейерхольдовского пути, в которых полно выразили себя его художественные страсти. «Великодушный рогоносец» — это прозодежда, биомеханика, полуцирковые трюки, а в итоге — небывалая, ошеломившая зрителей стилистическая чистота, свобода от телесности, от каботинского эротического подтекста, тем более удивительная, что в основе текста — грубоватый, на грани неприличия, фламандский фарс, комедия ревности и вожделений. «Дама с камелиями» — это парижские нравы, парижские туалеты, парижские типажи, надушенный воздух эротики, воспетый живописцами пленэр и царящая здесь женщина, пленительная и печальная кокотка. А главное: «Рогоносец» — актерский дебют Марии Бабановой, а «Дама» — успех Зинаиды Райх, самый большой и, может быть, единственный подлинный успех в ее жизни. Отроческий голос Бабановой, чистое сияние ее простодушной улыбки, чистое свечение ее льняных волос, и темноволосая красота Райх, рулады ее невысокого голоса, продолговатые ямочки щек, мягкий очерк чуть пухлой фигуры — это ведь тоже идеальные воплощения раздвоенной мейерхольдовской музы 20—30-х годов, зримое свидетельство того нескончаемого спора, который не прекращался в его душе — ну и, конечно, того спора, который вели сами актрисы. Спор, как мы знаем, выиграла Зинаида Райх, Бабанова вынуждена была уйти и не простила это Мастеру, которого всю жизнь боготворила. А Зинаида Райх, настояв на своем, стала первой актрисой театра.

За это непрочное счастье она заплатила сполна, заплатила страшную цену. Но об этой истории промолчим, ее не следует рассказывать скороговоркой.

Зинаида Райх, кстати сказать, сыграла у Мейерхольда сцену из «Гамлета», в 1931 году, в спектакле по пьесе Юрия Олеши «Список благодеяний». Герония пьесы — актриса, и она играет Гамлета, как некогда играла Гамлета Сара Бернар. Но в сущности именно победа Райх в споре с Бабановой означала, что ренуаровское в душе Мейерхольда взяло верх над гамлетовским, что обаяние *этой* жизни восторжествовало над всеми призывами жизни *иной*. Да и не мог бы одетый во все черное датский принц произносить хоро-

шо знакомые Мейерхольду слова (помните: «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?») на той же сцене, на которой с бесконечной нежностью и в ореоле бесподобной красоты старый Мастер выстраивал образ пленительной и порочной, вечно женственной содержанки.

И тем не менее «Гамлет» его не отпускал. Напротив, стучался в двери, за которыми готовился очередной театральный пир, как Командор из «Каменного гостя». Стенограммы свидетельствуют: на репетициях «Бориса Годунова» Мейерхольд все время вспоминал о «Гамлете» Шекспира. По разным поводам, а то и без повода или, во всяком случае, без повода очевидного, прямого. Напряженные репетиции Пушкина шли своим чередом, но в голове у Мейерхольда продолжалась не менее напряженная работа. Да и сам постановочный план «Годунова», по-видимому, может объяснить, почему именно «Гамлет» стал во второй половине 30-х годов в буквальном смысле навязчивой идеей Мейерхольда. Вспомним еще раз цитату, какую мы привели. Пьянка у Щуйского — посрамление того великолепного имперского стиля, поэтом и, одновременно, противником которого был Мейерхольд, предвестие воцаряющегося и вполне отвратительного мнимо-имперского стиля. В «Борисе Годунове» Мейерхольд намеревался развенчать миф, им же созданный еще при Теляковском, на казенной императорской сцене. «Борис Годунов» должен был быть грандиозной, убийственной репликой к «Дон Жуану» и «Маскараду». А образом Григория, Самозванца, Мейерхольд развенчивал еще один миф, миф о романтическом игроке, миф о политическом честолюбце. «Самозванец — романтик, нервно-рассеянный, на языке следующих поколений — неврастеник. Недотепа». Это расчет презрительный, даже великодушный. Драматизма здесь нет. Того отчаянного драматизма, которым была отмечена «Одна жизнь», спектакль по роману Николая Островского «Как закалялась сталь», последний спектакль Всеволода Мейерхольда. В нем он прощался с революционной мечтой, более двадцати лет наполнявшей его жизнь страстью, отвагой и верой. Что же оставалось? Оставался «Гамлет», трагедия, возникшая на обломках великой мечты и созданная из обломков великого стиля.

Но мы говорили: новая повествовательная манера, романная техника, материально-чувственный мир,— и как же из этого противоречия предполагал выйти Мастер? Просто и гениально, как он поступал постоянно. У Александра Гладкова читаем (в книге «Пять лет с Мейерхольдом»), что Мейерхольд собирался написать «Роман режиссера», роман о «Гамлете» и своем непоставленном

спектакле. По-видимому, как и в «Борисе Годунове», Мейерхольд увидел в «Гамлете» гениальную инсценировку. И его роман — словно попытка вернуться в прошлое, вспять и реконструировать исчезнувший и никогда не существовавший первоисточник. Замысел — в духе Мейерхольда, как и его конкретные решения, имеющие целью придать шекспировской трагедии форму и цвет, чувственно-осязаемый облик. О самом известном, поистине легендарном замысле Мейерхольда Гладков с его слов рассказывает так: «Свинцово-серое море. Тусклое северное солнце за тонкой пеленой облаков. По берегу идет Гамлет, закутавшись в черный плащ. Он садится на прибрежный камень и вглядывается в морскую даль. И вот в этой дали показывается фигура его отца. Бородатый воин в серебряных латах идет по морю к берегу. Вот он все ближе. Гамлет встает. Отец вступает на берег, и сын его обнимает, усаживает на камень и, чтобы тому не было холодно, снимает свой плащ и укутывает его. Под плащом его такие же серебряные латы, как у отца. И вот они сидят рядом — черная фигура отца и серебряная — Гамлета...»

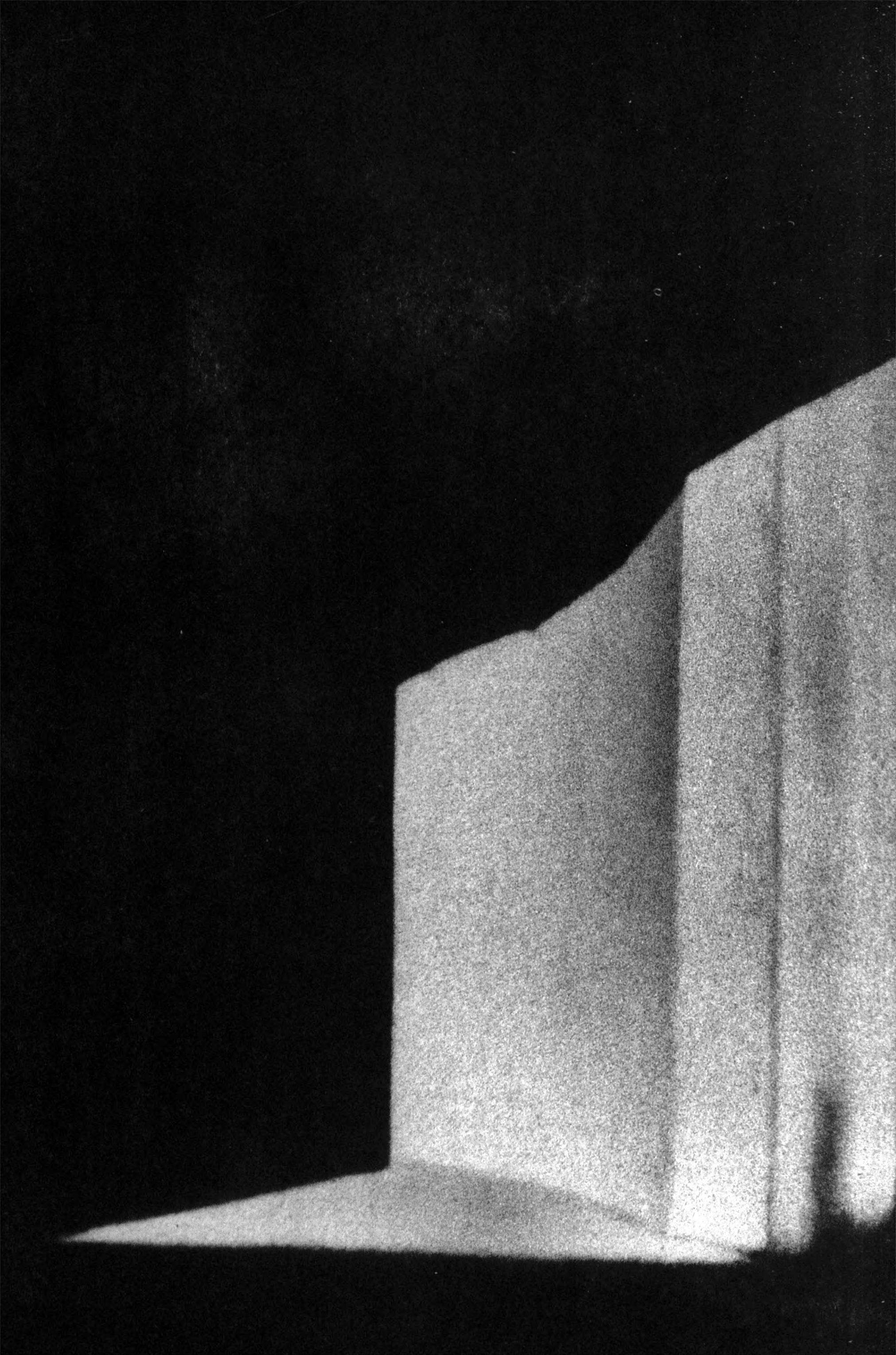
Мейерхольд верен себе. В жанре трагедии он видит высшую театральную красоту, но само трагическое переживание времени, усилившееся в 30-х годах, для него неотделимо от таких простейших (мы чуть было не сказали: тюремных) ощущений, как тусклый свет и леденящий холод. Этот захватывающий проект, прощальный и провидческий в одно и то же время, окрашен балтийским колоритом (свинцово-серое море) и включает в себя блоковский реквизит (рыцари, серебро, черный плащ, латы). Влюбленное отношение к Блоку Мейерхольд пронес через всю жизнь. Естественно предположить, что блоковским присутствием мог быть отмечен и его шекспировский спектакль.

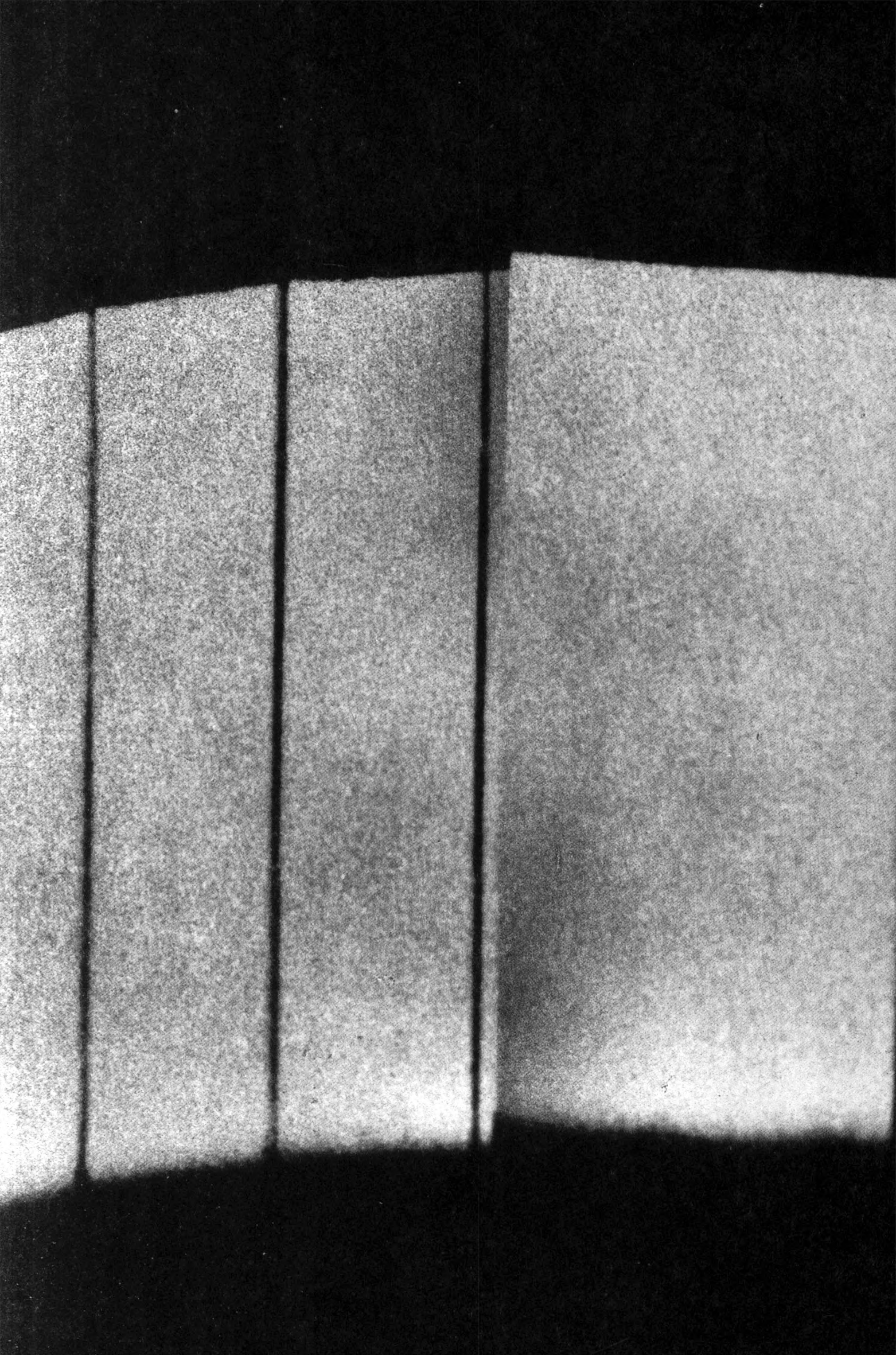
Почему же он не поставил его? Сам он много раз говорил, что «Гамлетом» откроет сезон в новом строившемся тогда театре. Но думаю, причина в другом: он оставлял «Гамлета» напоследок («это будет мой режиссерский итог»,— повторял он нередко), он боялся, что за «Гамлетом» не последует ничего. «Дальше тишина» — слова, которые он всегда помнил.

Жизнь, однако, устроила так, что встреча сына и отца, двух великих рыцарей театра, все же состоялась. Когда театр Мейерхольда был закрыт, а сам он был изгнан отовсюду, ему протянул руку помощи Станиславский. Но вскоре Станиславский умер, и Мейерхольд вновь остался без защиты и не у дел. Год спустя его арестовали.

Одиннадцать лет до того, а именно в 1928 году, Мейерхольд

встретился в Берлине с Михаилом Чеховым, и тот уговаривал Мейерхольда не возвращаться в СССР, с точностью предсказав, чем кончится его эпопея. Мейерхольд не послушал и не потому, что был слишком наивен или слишком уверовал в свою звезду. Он должен был вернуться. Гамлет тоже ведь возвращается в Эльсинор, где — он знает это — его поджидают убийцы. Гамлет не может бежать от судьбы. Гамлет — это тот, кто возвращается, кто не может не возвратиться.









Дягилев



Дягилев.
Портрет В. Серова

Именем Дягилева названа площадь в Париже, и в память о нем недавно открыта доска на его доме в Перми: гениальность Сергея Павловича Дягилева признана теперь повсеместно. Ее не оспаривает никто. Но в чем, собственно, состоял дягилевский гений? Какими словами определить его место в культуре, его ремесло? Ведь на профессиональном уровне Дягилев умел делать только одно — ставить свет к балетным спектаклям. И кстати сказать, наряду с Гордоном Крэгом, Дягилев одним из первых оценил роль света в театре, не только техническую, что было важно само по себе, но и содержательную, семантическую, смысловую. А в более общем плане Дягилев был тем человеком, который отчетливее многих других понимал роль искусства в общественной жизни XX века. Этим он и привлек к себе великое множество одаренных людей, балерин и певцов, живописцев и графиков, композиторов и поэтов. Совсем не одни гонорары манили всех их: Дягилев щедро платил, но мог заплатить и гроши, когда в его собственном кармане было пусто. Но он никогда не сомневался в том, что искусство должно быть, а художник обязан состояться. И, может быть, именно потому, что сам он не был творцом, Дягилев не знал, что такое разуверение, художественный нигилизм, творческий кризис. В душе Дягилева, расчетливого импресарио, виртуоза займов (хотя так и не сумевшего разбогатеть), жило чистое одушевление, обитал почти что пророческий пафос. С особенной силой проявилось это в первые послевоенные годы и даже еще раньше — в годы войны, когда престиж искусства безнадежно упал, когда заниматься искусством казалось неуместным. А Дягилев стоял на своем, он брал всю моральную ответственность на себя, как, впрочем, и все материальные издержки. Он спорил с общественным мнением, с историей, с судьбой, он, Дягилев, которого так часто обвиняли в том, что он чуть ли не рабски следует моде. Поэтому-то, не написав ни книг, ни партитур, Дягилев навсегда остался в истории культуры. Хотя некоторые музыкальные и литературные поползновения у него были — на первых порах, в молодости, когда он жил в Петербурге.

Дягилев начинал как художественный критик и начинал хорошо. У него были данные, чтобы стать художественным критиком нового типа. Он свободно владел пером, умел видеть и сопоставлять, профессионально судил о специфике различных жанров. Живопись, гравюру или акварель он оценивал по законам живописи, гравюры или акварели. Критерием художественности для него было мастерство, а сферой интересов — и артистическая индиви-

дуальность, и школа. Понятием школы он оперировал широко. Наконец, он был открыт новизне, широк и терпим, и при внимательном чтении его статей можно обнаружить лишь одну негативную мировоззренческую установку: Дягилев не выносил «неметчины» в русском сознании и русской культуре. Бранное слово для него — «Дюссельдорф», одиозные и ругательные имена — «Кнаусы и Ахенбахи». Даже передвижников он обвиняет в том, что они сформировались под влиянием немецких теорий. Интерес к Германии и отталкивание от «неметчины» — это отличало их всех, и Дягилева, и Бенуа, и Бакста. Ценившие Менцеля и Беклина и всецело поддерживавшие мюнхенский «Сецессион», очень многим обязанные Гофману, поклонявшиеся Вагнеру и выше всего в музыке ставившие вагнеровское «Кольцо», мирискусники настороженно относились к романтической немецкой идеологии почвенности в искусстве, справедливо полагая, что при определенных обстоятельствах подобная идеология может завести искусство в тупик. И хотя в своих спорах и поздние передвижники, и ранние мирискусники нередко переходили через край, нельзя не воздать должное исторической интуиции Дягилева и Бенуа, поскольку мы знаем теперь, какое оформление и какие функции получила немецкая почвенная идея у себя на родине после 1933 года.

Итак повторим, Дягилев мог бы стать художественным критиком, но не стал. Почему? По крайней мере по двум причинам. Во-первых, потому что ему было дано многое, но не дано все: он был типичным критиком начальной поры, когда теоретические соображения, опирающиеся на здравый смысл, значат больше, чем глубокий и подчас парадоксальный анализ. Дягилев — критик-полемист, и темперамент полемиста пересиливал его дар аналитика. Хотя надо признать: полемист он был высшего класса, элегантный, азартный, находчивый, иногда — изворотливый, никогда не опускавшийся до грубой брани. Однако век полемиста — короткий век, историческая роль его состоит в том, чтобы пробивать бреши в стене и утверждать в общественном сознании новые взгляды. Как только поворот произойдет, критик-полемист сходит со сцены. Именно это и произошло, потому что несмотря на былинный гнев Стасова и на базарную ругань обозревателей «Нового времени», то культурное начинание, которое возникло вокруг дягилевского журнала «Мир искусства», восторжествовало, и восторжествовало, как теперь кажется, за немыслимо короткий срок. Шпагу полемиста можно было вложить в ножны.

Но была другая причина, и ее можно считать основной. Дяги-

лев не захотел быть сторонним наблюдателем или бесстрастным судьей, не захотел быть только человеком слова. Он пожелал быть действующим лицом истории, ее прямым, непосредственным агентом. Энергия действия переполняла его. Характерная подробность — Дягилев не писал дневника, хотя, будь он написан, он мог бы стать одним из самых интересных дневников нашего века. Кого только Дягилев не знал, с кем только не встречался! Но у Дягилева не было таких мыслей, которые можно доверить лишь дневнику и которые необходимо скрывать от посторонних. И не было у него таких идей, которые он не стремился бы обнаружить, выявить вовне, воплотить в реальное дело. Дягилев был идеально общественный, идеально публичный человек, с комплексом не писателя, но актера. Неудивительно, что его привлек к себе театр: в течение двадцати лет, с 1909 по 1929 год, он стоял во главе независимой театральной антрепризы.

И сама эта антреприза, особенно на первых порах, была полемикой (на этот раз — не на жизнь, а на смерть) свободного человека с российской бюрократией, которую олицетворяли люди, никогда не домогавшиеся свободы. Главный враг Дягилева — Теляковский, директор императорских театров, умный, циничный, весьма осторожный человек, полная противоположность Дягилеву и, между прочим, автор интереснейшего дневника, что не должно удивлять, поскольку официальные мнения и приватная мысль у Теляковского редко когда совпадали. Дягилевские «Русские сезоны» Теляковский воспринял как вызов себе (и в этом, кстати сказать, не ошибся), он интриговал, клеветал, чтобы лишить Дягилева поддержки русского общества и царского двора, он добивался того, чтобы Дягилев перешел на положение эмигранта. В конце концов это и произошло, и Дягилев сам не заметил, как это случилось.

Но что это была за антреприза и какова была ее судьба? Ответим коротко так: она несла на себе печать самого антрепренера.

Жизнь свою Дягилев прожил в больших городах, но родился в 1872 году в Новгородской губернии, детство и отрочество провел на камских берегах, и это отложило печать на его пристрастия, на всю его личность. Дягилев был урбанист с усадебным складом сознания или, иначе сказать, один из первых русских урбанистов и один из последних людей русской усадьбы. Поэтому он так гармоничен и так разноречив, так мало похож на людей своего круга. Напомним, что русская усадьба — своеобразный домашний

музей, где сохранялся старинный уклад, где собирались памятники материальной культуры и художественной старины и где сберегался сам этот нематериальный фантом: фамильная и, более того, историческая память. Маленькие островки прошлого, русские усадьбы приобрели особое значение именно на рубеже XIX и XX веков, когда быстрое капиталистическое развитие России стирало на своем пути все, что ему встречалось. На эту тему написан «Вишневый сад», да и дягилевский «Мир искусства», как это хорошо известно, возник, чтобы защитить то, что можно защитить, и чтобы противостоять натиску торопливой истории. А русский урбанизм, напротив, ненавидел неподвижность и застой, презирал доморощенность и домоседство. Высшей ценностью считалась новизна, в разряд ценности попадала и практическая целесообразность. Очевидно, что Дягилев и здесь и там, он, как Фигаро или как гольдониевский персонаж, обслуживает обе насущные потребности русского общества и русской культуры. Он носится по усадьбам, собирая для своих выставок забытый и мало кому известный художественный раритет, и он же, в качестве столичного публициста, атакует, безжалостно осмеивает архаичный, с его точки зрения, балет Мариуса Петипа, добиваясь поначалу, чтобы это имя поскорее исчезло из репертуара Мариинского театра. На таких противоречиях ловить его очень легко, это противоречия русской общественной жизни.

И в психологическом плане Дягилев представляет такой же интерес, и объяснить Дягилева легче всего, снова обратившись к «Вишневому саду». Представим себе Гаева и Лопахина в одном лице, и тогда нам что-то откроется в этой необычной натуре. Надо лишь помнить, что чеховский Лопахин совсем не чумазый купец, эту роль Чехов предназначал для Станиславского, в расчете на его внешнюю красоту и внутреннюю идеальность. Да и Гаев — не впадающий в детство либеральный болтун, недаром же Станиславский предпочел играть именно эту роль, а вслед за Станиславским ее играл Качалов. Итак: и барин и работник, и человек прекраснодушных слов и человек отчаянно смелых поступков. А более всего усадебный барин сказался в Дягилеве в одной замечательной (и типично гаевской) черте — в способности жить на грани банкротства и, находясь на грани банкротства, не думать о том, как спастись, а строить грандиозные, казавшиеся несбыточными проекты. И Дягилев жил так не год и не два, а целых двадцать лет, и целых двадцать лет такой способ существования оказывался возможным. Всего лишь один раз, а именно

в 1921 году (и именно при возобновлении «Спящей красавицы» Мариуса Петипа, что можно рассматривать как месть судьбы за опрометчивые выпады в петербургской прессе), Дягилев потерпел полный провал и вынужден был бежать с поля боя, оставив лондонским кредиторам в виде трофеев ослепительные бакстовские декорации и костюмы. Во всех других случаях победа была за ним, как правило — безоговорочная. Солнце Аустерлица светило ему надежно.

Мы не случайно заговорили о трофеях и боях: Дягилева отличал темперамент полководца. Свои сезоны он рассматривал как кампании, заблаговременно составляя их план, а генеральные репетиции проводил как генеральные сражения. Предусматривалось все: от умело направляемых слухов до мастерски нарисованных афиш, от вкусов до погоды. Составлялись списки полезных зрителей и почетных гостей, особое внимание уделялось прессе. Лишь только к услугам клаки гордец Дягилев не прибегал никогда, предпочитая громкий скандал оплаченным аплодисментам. Собственно говоря, скандал не страшил, сопротивление входило в расчет, потому что успех, завоеванный без борьбы, показался бы Дягилеву и сомнительным и пресным. Он не случайно перенес свою штаб-квартиру в Париж, потому что Париж на протяжении нескольких веков был классическим городом театральных сражений. И Дягилев не был бы Дягилевым, если бы в историю легендарных парижских театральных битв не вписал свое имя. Таких битв было много, но в легенду вошли три: битва при «Федре» (1677), битва при «Эрнани» (1830), битва при «Фавне» (1912), расколовшая французское общественное мнение пополам: на одной стороне защитники официальной морали, на другой — художники и поэты. Такова, впрочем, была подспудная заветная идея, давно манившая Дягилева цель: создать напряжение между искусством и властью, грозящее перейти в открытый конфликт, в открытое противоборство. И, может быть, разрыв Дягилева с Бенуа и сближение с Пикассо и другими художниками парижской школы имели и это объяснение, и этот внеэстетический резон: Александр Николаевич Бенуа в душе был все-таки государственным человеком, мечтал возглавить академию и даже министерство искусств, а Пикассо был сам по себе человеком города, человеком кафе, внушал подозрения и страх и одно время находился под негласным полицейским надзором.

Но вот еще одно противоречие, еще один разительный контраст: героический дух деятельности Дягилева почти никак не со-

гласуется с характером искусства, которое он пропагандировал и любил, которому дал свое имя. Театр Дягилева — театр избыточной и вместе с тем рафинированной красоты, красота и героика в этом театре — невольные и неравноправные антагонисты. Есть власть красоты, и дягилевские герои склоняются перед ней, оказываются ее пленниками, заложниками, в прямом, то есть сюжетном смысле — рабами. Эта концепция определяет в балетных спектаклях дягилевских сезонов все: ориентацию на стилизованный сладостный бидермайер и на сказочный пряный Восток, фабульные схемы, судьбу и положение действующих лиц, метафоры хореографии и метафоры мизансцен, стиль декораций, а главное — их роль, говоря современным языком: соотношение сценографии и действия, сценографии и танца, сценографии и персонажей. Оно в пользу первого и не в пользу второго. И действие, и танец, и персонажи сценографии подчинены — семантически, стилистически, конструктивно. Дягилев признает это сам: «...в нашем балете танцы являются одним из составных элементов зрелища и даже не самым главным. Да вот он — герой нашего балета,— воскликнул Дягилев, увидя подходящего к нам Бакста».

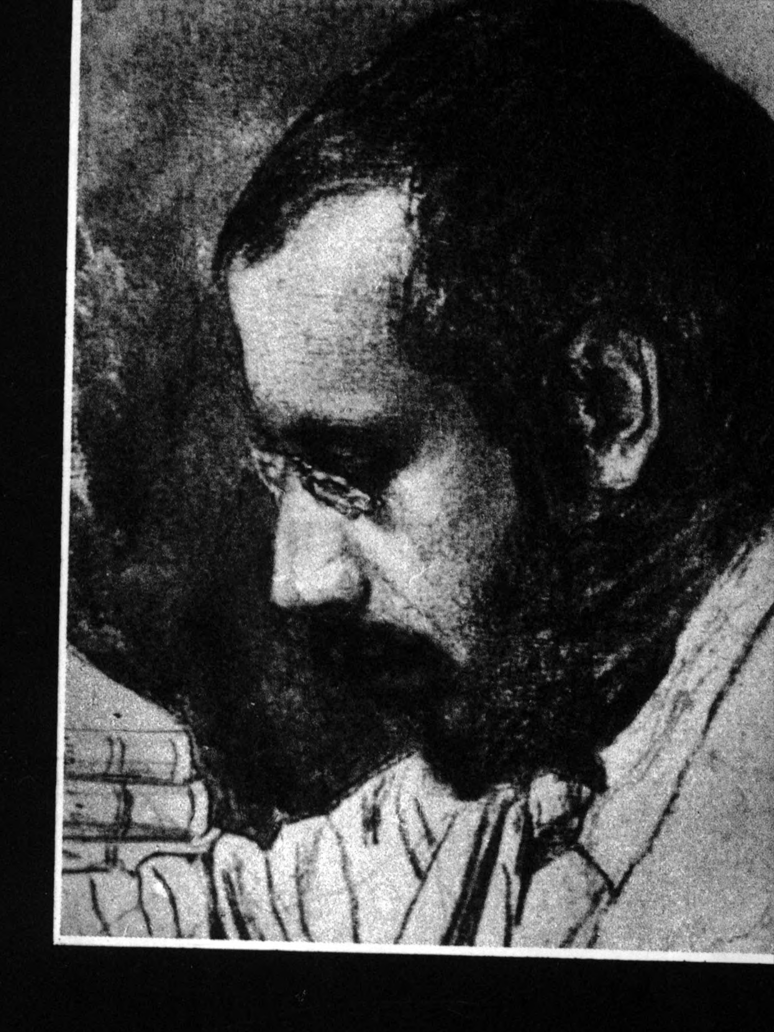
Как оценить этот дягилевский спектакль, в котором живописец подчиняет себе режиссера, актера и даже музыканта? В цитированном выше интервью Дягилев сам отвечает на этот вопрос: «Наш балет... является совершеннейшим синтезом всех существующих искусств». Любопытно происхождение этих двух слов: «совершеннейший» — от Дягилева, с его любовью к превосходным степеням, а «синтез» — от Вагнера, и напомним еще раз, что Дягилев был убежденным вагнерианцем. Подобно Вагнеру, он создает свою универсальную театральную модель, но не на основе оперы, а на основе балета. Драма в эту модель не вошла, драма вообще теряла престиж в 10-х годах, и Дягилев, один из самых театральных людей тех лет, мало интересовался драматическим театром. А вот понятие «синтетический театр» прочно ассоциируется с именем Дягилева, всеми признано, что таков его художественный идеал и что этот идеал с бесподобным искусством реализован. Нет спора, искусство было бесподобным — искусство Стравинского, Бакста и Бенуа, искусство Фокина, Нижинского, Павловой, Карсавиной, Булгакова и Больма. Но можно ли назвать театр Дягилева синтетическим? По-видимому, все-таки нет, поскольку отсутствует ведущий компонент, носитель духовной энергии — слово. Культуре слова, одухотворившей европейский театр, у Дягилева противопоставили культуру жеста и красочного пятна, на которой

держалась магия азиатских, восточных зрелищ. Театр Дягилева — визуальный или, если угодно, сверхвизуальный, экстравизуальный, в этом его реальное содержание, традиционалистская основа и пророческий смысл. И в этом его основная сила. Выразительность живописи и выразительность жеста достигают здесь той предельной черты, до которой — и то лишь в самые патетические, «мочаловские» мгновения свои — доходила выразительность сценической речи. Одним из первых Дягилев понял, какова будет роль визуального языка, опирающегося к тому же на интенсивный цвет, в художественной, более того, в социальной жизни XX века. Еще только начиналось немое черно-белое кино, а у Дягилева уже добивались эффекта кино цветного. Массовые коммуникации еще только делали первые робкие шаги, все знаковые системы публичного общения еще мерещились кому-то в полубезумных снах, а Дягилев уже ясно знал, как создавать массовый экстаз, как повелевать толпой, как превращать в толпу цивилизованных европейцев.

При этом массовая культура ему была совершенно чужда. Жизнь Дягилева — почти донкихотский, хоть и предвосхищенный, вызов массовой культуре XX века с ее принципом серийности, с ее ставкой на стереотипы. Дягилев и в этом смысле защитник романтической старины, усадебный мечтатель, выходец из прошлого рукодельного века. Он почти старомодный максималист, и его главное требование к искусству — требование уникальности, созидание раритетов. Каждый спектакль должен быть неповторим, абсолютно не похож на предыдущий, каждое новое сочинение должно непременно стать антиквариатом. Провалов Дягилев не боялся, а повторений не терпел, и его балетмейстеры безжалостно изгонялись, как только начинали повторять себя, как только теряли энергию и бесстрашие самоотрицаний. Панический страх рутины владел им, и в этом, кстати сказать, заключалась его тайная слабость. Рутина — оборотная сторона системы, а системы Дягилев не создал, не мог и не хотел создать, стремясь и устремляя своих учеников к перманентной революции в театральном искусстве. То был, конечно, малоосуществимый проект, он требовал беспрерывных и тягостных разрывов, он требовал новых зрителей, а не только новых мастеров и кончилось тем, что Дягилев разочаровался в своем любимом детище, в своем «дягилевском балете». Печатное слово вновь позвало его к себе. Последние годы жизни он коллекционирует старинные книги; как и всегда, его страстно влечет антиквариат, и здесь, в сфере библиофилии, его

страсть к уникальности, к редкости, к раритету получает простор и новую возможность осуществиться.

Смерть настигла его в Венеции, в 1929 году, когда ему было всего пятьдесят семь лет: он умер не от старости, а от заражения крови. И в этом городе, любимом городе мирискусников, так мало напоминавшем современный город и так похожем на театральный музей, его похоронили без шума, но с теми же почестями, с какими некогда хоронили средневековых вельмож и меценатов Высокого Ренессанса.



Вернисаж



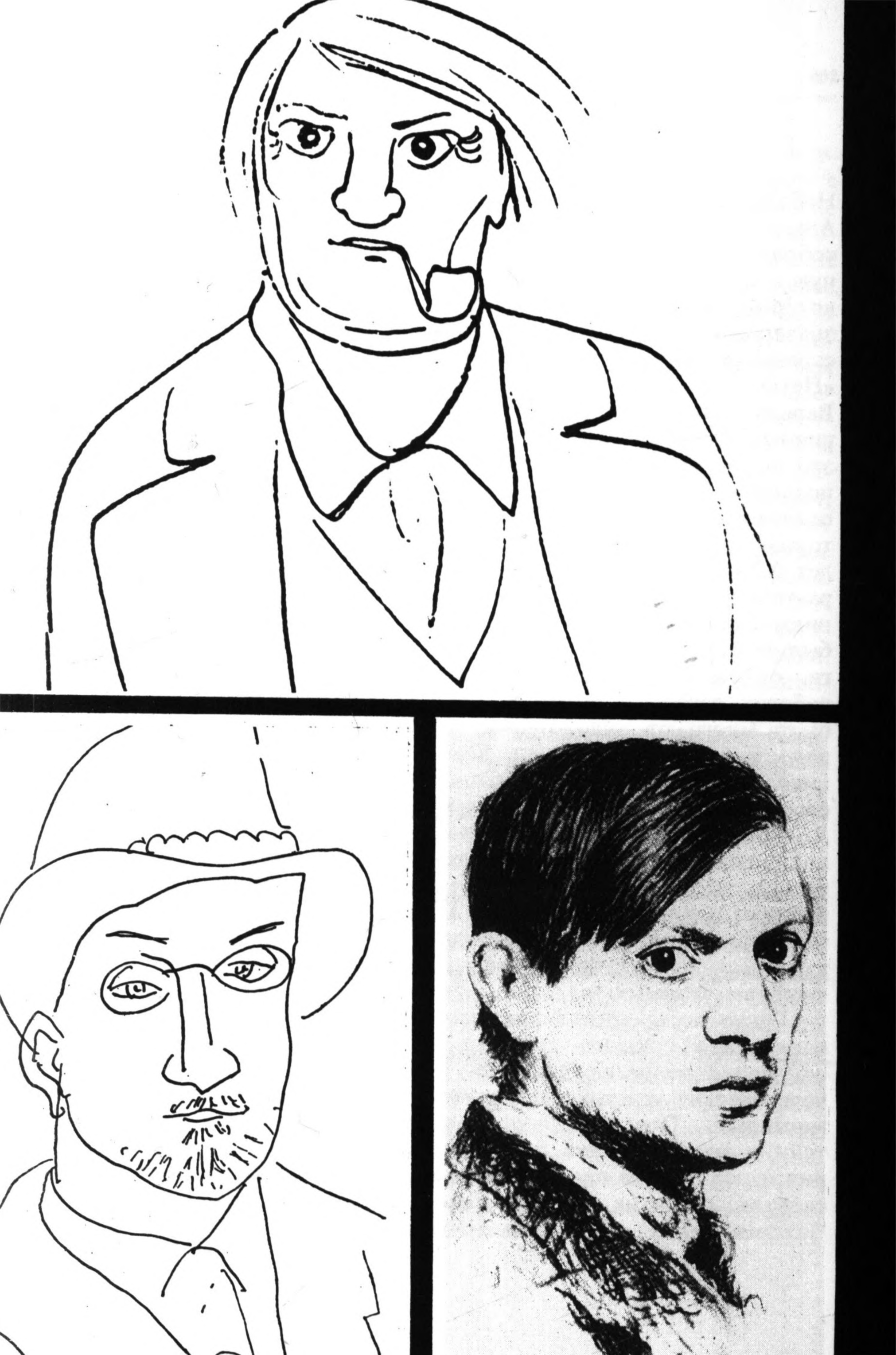
Лев Бакст.
Портрет А. Бенуа

Лев Бакст.
Портрет П. Пикассо

Пабло Пикассо.
Портрет Л. Бакста

Анри Матисс.
Автопортрет

Пабло Пикассо.
Автопортрет



1

Небольшая выставка графики, живописи и театральных эскизов Александра Бенуа представляет его творчество ярче, чем полное собрание сочинений. Бенуа — избранный и есть подлинный Бенуа: это художник многих опусов и немногих шедевров. В жанрах, которые он предпочитал, Бенуа создал работы, сохраняющие значение недосягаемого образца. Таковы прежде всего иллюстрации к пушкинскому «Медному всаднику», декорации к балету «Петрушка», лучшие из исторических картин, лучшие пейзажи Версаля. Но кроме того есть немало вещей декоративных и вторичных. Если иметь в виду и тему и художественный результат,— это несостоявшийся праздник. Как правило, они принадлежат позднему Бенуа, история Бенуа — история Моцарта, постепенно превращавшегося в Сальери. Бенуа 20-х годов — метр, над которым тайно смеются, которому открыто дерзят. Бенуа первых лет XX века — самоучка, почти дилетант, вокруг которого собираются таланты. Ранний Бенуа, похожий — судя по воспоминаниям балетмейстера Фокина — не на профессора, а на студента, был тем и хорош, что освобождал творчество от призрака каторги, от тягостного фона Голгофы. Этот рафинированный эстет работал весело и азартно. Этот утонченный артист, в котором было много от художника упадка, высоко ценил ренессансную радость творческого труда. Бенуа не находил ее ни у передвижников, ни у академистов. Со смешанным чувством пишет он в своей книге о тех, кто спился, кто надорвался, кто кончил плохо. Для Бенуа в этих судьбах горький урок, который должен усвоить подлинный мастер. Проницательный ум, понимавший многое раньше других (сюита сумрачных версальских закатов кажется собранием иллюстраций к книге Шпенглера «Закат Европы» — книге, написанной почти двумя десятилетиями позднее), Бенуа не утрачивал присутствия духа, даже когда должен был уступать «мыслям черным».

Бенуа воспринимал мир как музей и как спектакль. Живое ощущение прошлого давалось ему поразительно легко. Живое ощущение человека давалось очень трудно. В картинах Бенуа человеческие фигурки призрачны, а памятники искусства монументальны. Повсюду силуэты и монументы. Повсюду призраки-тени и дворцы. Бенуа был проникнут подлинным пафосом истории и подлинным пафосом культуры, но в отношении человека он скептик, каких не знала русская культура предшествующих эпох. Человек Бенуа — персонаж маскарада. Бенуа-живописец выразил

дух — если не времени, то среды, в которой было мало естественности и много игры. Кто-то играл в денди, а кто-то играл в простолюдина, кто-то жил в маске мистика, а кто-то жил в маске инсургента. Сам Бенуа попеременно ощущал себя зрителем версальских празднеств, венецианских карнавалов или же балаганов на Марсовом поле. Праздники он любил,— это, возможно, самое искреннее, самое глубокое его чувство. Чем праздничнее было искусство Бенуа, тем оно было человечней. Можно сказать иначе: чем праздничнее было искусство Бенуа, тем меньше в нем было холодной игры, тем больше подлинного драматизма. Шедевр Бенуа — балет «Петрушка», сочиненный им вместе с балетмейстером Фокиным. Этот балет — как трагическая весть, в нем захватывающая острота трагической вести, пришедшей из балагана. «Петрушка» — спектакль многих таинственных и, наоборот, обнаженно социальных значений. В нем, кроме того, присутствует интимная тема, осмысленная горько и трезво. В нелепой фигуре артиста зашифрована драма всего мирискуснического эстетизма. Петрушка — эстет, который не может сотворить красоты; Петрушка — марионетка, паяц, подражатель. Балет — весть о культуре, обреченной на неполноту, на иронические и злые гротески. В связи с балетом, но уже в более широком плане, вспоминались новеллы Гофмана, вспоминался Пьеро из парижских пантомим первой половины XIX века. Но можно вспомнить и Юродивого из оперы Мусоргского «Борис Годунов». Плач Юродивого — народная тоска по справедливости. Плач Петрушки — народная тоска по красоте. Эти ряженые, эти балаганы, эти узорные декорации, это красочное марево, погруженное в ночной синий сумрак,— все здесь проникнуто тоскующей мечтой. «Петрушка» — видение красоты, к которой толпа тянется, которую толпа топчет.

Балет неповторим, в нем есть очарование случайной счастливой удачи, тем не менее он показателен и то, что называется «программен». Вместе с другими художниками «Мира искусства» Бенуа возвращал театру блеск и увлекательность зрелища. Фактически в творчестве мирискусников и, может быть, в творчестве Бенуа определилась новая роль художника в театре. Художник-декоратор XIX века лишь оформлял спектакль. Бенуа — художник-декоратор, который спектакль творит. И по существу, и фактически Бенуа — художник-декоратор, который становится — не может не стать — художником-режиссером. Декоративная установка в традиционно-натуралистическом театре — всего лишь среда, место действия, зрелищной функции она не несет. Декоративная установка в традиционно-условном театре — всего лишь

зрелищный фон, яркий, но сторонний контраст к действию, которое само по себе зрелищной яркостью не обладает. Декоративная установка у Бенуа создает замкнутый и целостный мир, театр-картину, где действенное и зрелищное содержание спектакля нерасчленимо и нерасчленено. Это естественно для балета, и так же естественно, что в балетных спектаклях, оформленных Бенуа и поставленных им сообща с балетмейстером Фокиным, его театральная идея осуществилась идеально. Бенуа ставил и драматические спектакли: до революции в Московском Художественном театре, а после революции — в Петроградском БДТ. Но в драме он не достигал высот «Петрушки». Зрелищный элемент, к тому же лишенный музыки, довлел над словом и неожиданно, несмотря на изящную стильность, казался грубо вещественным, неартистичным. Давала себя знать узость эстетики Бенуа, ее привязанность к красивым вещам и красивому интерьеру, ее тайная, неизгнанная прозаичность.

А может быть, причина заключалась в ином. Живопись Бенуа малоформатна, но полна монументальных мечтаний. В ней есть элегическая тема искусства, утратившего мощь. В ней есть восхищение перед искусством прошлого, рожденным могучей государственной волей. Всю жизнь Бенуа определял — и не мог определить до конца — свое отношение к большому государству. Версаль Людовиков, Петербург Петра — для него актуальная историко-культурная проблема. Величие государства Бенуа волновало, подобно тому как его волновали версальские и петербургские дворцы.

Бенуа чтил эстетику власти. Все это было далеко от проблем, которыми жил Художественный театр. И все это было достаточно близко проблемам, которыми традиционно, хотя и подспудно, жил балет. Увлечения Бенуа превращали его в стилизатора-архаиста. В 1907 году, например, он сочинил и оформил роскошнейшую классицистскую феерию «Павильон Армиды». Но время от времени Бенуа смотрел на свой великолепно-величественный мир глазами жертв, глазами маленького человека. Тогда в его искусство входил страх. Тогда в этом стильном и цельном искусстве возникал разлад, появлялся конфликт, появлялось драматическое напряжение. Рождался образ: прекраснейший город, который таит смерть.

Пропасть, которая пролегла между нами и Бенуа, во многом мнимая, кажущаяся пропасть. Этот защитник былой красоты очертил своим аккуратным пером круг мотивов, важнейших для судеб культуры. Этот «пассеист» (от французского слова «про-

шлое») из «кареты прошлого» заметил то, чего не заметили, мчась на стальных конях, его недруги-футуристы. Само художественное видение Бенуа вовсе не изжило себя, как принято считать. Другие режиссеры воплотили в драме то, что сам Бенуа сумел воплотить лишь в балете. Скрытая энергия его изящнейшего искусства питала и продолжает питать жизнь театра. Стиль умер, но принцип жив. Избыточно-живописный и неконструктивный стиль Бенуа остался неповторимым, но преходящим эпизодом. Зрелищно-действенный принцип сохранил и увеличил свою власть. Он стал принципом не только театра, но прежде всего кино. Странно говорить о кинематографизме Александра Бенуа, между тем это так. Его версальские элегии построены как кадры. Есть острый внешний ракурс, есть неожиданный внутренний монтаж. Есть, наконец, холодная безжалостность общих планов. Творец элегий был изящный, но жестокий мастер. История Бенуа — история некоторого заблуждения, мнимого бегства. Этот человек думал, что видит мир глазами Ватто. На самом деле он видел мир глазами Эйзенштейна.

2

У костюмов Бакста сказочная судьба: после того как в эти костюмы одевали Тамару Карсавину, Вацлава Нижинского, Иду Рубинштейн, они попадали в театральный музей, а эскизы к костюмам — в картинную галерею. Эскизы костюмов — может быть самое ценное, что создал Лев Бакст, они и ценятся по самому высокому прейскуранту. Выдающийся портретист и великий декоратор, Бакст создал совершенно оригинальный жанр, близкий отчасти портрету, отчасти декоративной композиции, но и самостоятельный, ни на что не похожий. И по своей технике картины-эскизы Бакста тоже разрушают слишком жесткий стереотип, это столько же графика, сколько и живопись, здесь на равных правах выражает себя и дар графика, и дар живописца. Рисунок остр, быстр, блестящ, прихотлив, а колорит ослепительно ярок. Рисунок точно иглой, а красочный слой, напротив, кажется нерукотворным. Словно он прямо перенесен с каких-то альпийских лепестков, с чьих-то экваториальных шкур, с чьего-то экзотического оперенья. Бакст — сказочный, фантастический и, добавим это, чисто городской, урбанистский натуралист, изображающий девушек-птиц и юношей-фавнов. Природное в человеке — его главный интерес, подобно тому как для Бенуа главное — куль-

турное, театральное в человеке. Персонаж Бакста — человек-бабочка или человек-цветок, а персонаж Бенуа — человек-кукла. Поэтому костюм Бакста — не просто театральный костюм, хотя бы необычайно искусный, изобретательный, даже занимательный в деталях, колористически изощренный. Все дягилевские художники мирискуснической поры создавали такие костюмы. Бакст делал то же, что они, и все-таки Бакст от них отличался. Костюм Бакста портретен, а потому одушевлен, несмотря на свою мирискусническую утонченно-материальную фактуру. Костюм пластичен. А пластика персонажей — это не пластика балетных поз, но пластика природных состояний. Они удивительны, ракурсы бакстовских эскизов, утрированные ракурсы бакстовских тел, тел в полудреме или в полусне, тел, вырвавшихся на свободу. Но чаще всего эскизы Бакста изображают эротический танец. Эротика — оправдание бакстовских красок и бакстовских поз, душа и смысл бакстовских композиций. Не грубая эротика ренессансных картин и новелл, но утонченная эротика персидских миниатюр и арабских сказок. Вакхическая стихия в картины Бакста так и не ворвалась, и его героиня — не вакханка, но одалиска. Впрочем, персидско-арабский Восток — не единственный источник бакстовских вдохновений. Бакст любил венский бидермайер и был его знатоком. Бидермайеровские костюмы в балетах «Видение розы» и «Карнавал» принадлежат к числу его самых лиричнейших, самых музыкальных. Здесь тоже эротика, но это почти бесплотная эротика сна, почти неосязаемая эротика вальса. И здесь не гурии рая, как в бакстовских ориенталях, а барышни в фестончиках, ленточках и чепцах. Но райская музыка звучит здесь и там, и райские образы появляются отовсюду: райские кущи, райские розы, райские птицы. Райский уголок — то, что всегда изображал в своих декорациях Бакст, рисуя гарем, шатер, парк, сад или лужайку. Это всегда укромное, со всех сторон занавешенное или заросшее место. Бакст — живописец укромных нег, поэт укромных наслаждений. Жизнь для него сказка, иногда со страшным концом, а спектакль — сказочная декоративная идиллия, в которой, однако, присутствует острый контраст: легкие тени на зеленой траве «Фавна», багровые пятна на зеленом ковре «Шехеразады». В эскизах костюмов Бакста та же логика и тот же внутренний драматизм: цветовая гармония и графический гротеск, контраст острых треугольников и расплывающихся овалов. Геометрические фигуры прочерчивают красочное марево и выстраивают силуэт, но эмоциональная роль геометрических фигур различна. В неправильных овалах — играю-

щая формами жизнь, а в правильных треугольниках — что-то механическое, что-то неживое, в овалах разлита сладостная лень, а в треугольниках — тревога.

3

Москва отметила восьмидесятипятилетие Пабло Пикассо. В трех залах Музея имени Пушкина была размещена выставка графики великого живописца. Составленная из разных коллекций, выставка получилась цельной и ретроспективной, как это положено на юбилее. Мы увидели ранние гравюры, перовые рисунки шестидесятилетней давности — в буквальном смысле первые пробы пера, первые эксперименты. Мы увидели классическую, всемирно известную «сюиту Воллара» (серию офортов «Скульптор и модель» и серию с минотаврами 1933—1934 гг.). Мы увидели, наконец, поздние работы, совсем недавние, помеченные 50-ми и 60-ми годами. Лучшие из них поразительны. В них нет увядания. Кажется, лишь Тициан и японец Хокусай явили собой пример подобного же торжества над старостью. Дьявольская энергия в формах уравновешенных и в то же время неуравновешенных, бегущих неподвижности как чумы, как смерти,— таково общее впечатление от многих графических работ, созданных нестареющей рукой мастера. Даже при беглом ознакомлении с выставкой можно понять по крайней мере один из секретов этого творческого долголетия: Пикассо не старел, потому что он жил, более того — потому что он жил интенсивно. Еще раз убеждаемся, как необозримо широк круг его чисто художественных интересов. Освоены все техники, все доступные графику материалы, проведены все мыслимые и немыслимые эксперименты. Ничто не забыто, не упущено, не оставлено до лучших времен — ничто не принесено в жертву. Искусство Пикассо не знает, что такое подавленные импульсы, не знает несвободы. Тем самым оно не знает преждевременного упадка. Художника, как полководца, губят возможности, которыми он пренебрег. Художника разрушают замыслы, которым он не сумел дать осуществиться. Это — возмездие. Пикассо оно миновало. О многом он высказался на языке, действительно не простом, не общепринятом, но зато универсальном. Война и мир, жизнь и смерть, искусство и жизнь, мужчины и женщины, люди и животные; мотивы вечные, мотивы минутные, мотивы, рожденные политической ситуацией, мотивы, подсказанные классической литературой — все это сведено к итоговым формулам, почти к чертежу, но и дает трепетное чув-

ство первого впечатления. Сама графика трактуется Пикассо как мудрая суть изобразительного искусства и как робкие подступы к нему: абсолютная уверенность мастера ужилась в графике Пикассо с наивностью почти детской. Детство человеческого духа как бы возрождается в ней,— может быть, оттого у Пикассо такая страсть к познанию, к деформации, к устранению видимости, к сдвигам. Пикассо живет, мыслит, а главное — видит как человек XX века и как человек древнего Египта, как художник эпохи кино и как художник эры наскальных рисунков. Просветители называли себя гражданами мира, считая весь мир своим отечеством. Пикассо мог бы назвать себя гражданином истории: его отечество и современность, и прошлое, и отчасти и будущее. Это необычно для западного художника XX века, в этом куда больше эллинизма, чем модернизма. Пикассо и есть эллин, недаром его так влечет античность, но это эллин, которому выпало на долю жить и творить во время Герники, Освенцима, Хиросимы. Вернее сказать иначе: во время Герники, Освенцима, Хиросимы Пикассо сумел стать эллином, времени он не подчинился. Ужас разрушения Пикассо почувствовал и выразил, как никто и никогда до него. Мы видели на выставке страшные женские портреты: горящие глаза и иссеченные, исполосованные, а то и вовсе упраздненные лица,— портреты, где лицо лишь мольберт для глаз. И все-таки Пикассо не оказался пленником своих трагических видений. Искусство Пикассо драматично, резко конфликтно. Оно строится на насильственном пересечении образов красоты и смерти. Тут не союз, не слияние, как было у декадентов, тут борьба,— Пикассо ее видит повсюду. В природе, среди людей, даже в отдельных людях. В творчестве. В молниеносных росчерках, в насыщенно-жестком колорите собственного искусства. В зигзагах и последовательности своего пути. Пикассо — испанец, он борется, он знает, как нужно бороться.

Ужас разрушения — главная, но не единственная его тема. С нечеловеческим упорством отстаивает он свой поэтический идеал — идеал жизни, достигшей полного развития, полного цветения, полной зрелости, воплощая этот идеал в образах Зевса и скульптора, фавна и минотавра, тореадора и быка.

Пикассо поэтический — это, конечно, Пикассо корриды, боя быков. В последние годы он одержим этим мотивом. О том, что такое для Пикассо коррида, мы можем судить на примере блестящей цветной литографии 1959 года «Перед решающим ударом». Изображен всадник с пикой наперевес, летящий навстречу быку. Но и бык, изогнувшийся в высоком прыжке, летит навстре-

чу всаднику. Сцена полна высочайшего напряжения и волнующей красоты. Терракотовые силуэты кажутся живыми. Совсем не так описывает корриду Хемингуэй. У Хемингуэя один герой — тореадор, бык для Хемингуэя — свирепый зверь, грубая сила. В корриде Хемингуэя волнует решающий удар, «момент истины», победа человека, убийство зверя. Пикассо увековечивает момент коллизии, момент *перед* решающим ударом; кровавую развязку он оставляет за кадром, он любуется зрелищем борьбы и неразрушенной жизни, напрягшей все силы, прекрасной. В этом поединке не может быть победителя. Красота пикадора и красота быка для Пикассо одна и та же красота. Пикассо возрождает мифологическое представление о единстве и дружественных связях человека и животного — чтобы от имени жизни в целом противостоять натиску сил разрушения, сил смерти. Минотавры — полулюди-полубыки-полулошади, которых Пикассо любил рисовать в 30-е годы,— несут, по-видимому, тот же образный смысл. Минотавры Пикассо — не монстры, но, скорее, подлинные аборигены земли, вытесненные со своих мест, как были вытеснены американские индейцы. Минотавры трактованы сочувственно, лирически. В творчестве Пикассо они предшествуют «Гернике». Пикассо поэтический — это и Пикассо, разрабатывающий мотивы танца. Еще бы — испанец, родившийся в Андалусии, Пикассо не мог не стать поэтом танца. На выставке был показан рисунок 1905 года, так и называющийся — «Танец». Пикассо здесь еще не освободился от влияний, танцоры трактованы утрированно, в духе Домье или Лотрека, люди искусства и само искусство у раннего Пикассо — под знаком гротеска, под знаком проклятья. В 1954 году, в серии литографий, посвященных странствующим комедиантам, Пикассо трактует танец и танцоров иначе. Искусство здесь под знаком поэзии и под знаком угрозы. Испанские мотивы соединены с античными, образы корриды с образами Аркадии,— Пикассо парит над временем. Парящими кажутся линии, фигуры, фон, юное обнаженное тело танцовщицы, отдающейся танцу и сопротивляющейся насилию («Танец с бандерильями»). Тончайшая паутина рисунка — точно живая нить судьбы, которую пряли Парки. Мало какие произведения Пикассо рождают столь острое ощущение красоты жизни и ее уязвимости. В атмосфере литографии поразительное соединение опасности и покоя. Легкий, беглый, неостанавливающийся рисунок на белом фоне четко обозначает контуры действующих лиц и дает ощущение солнечного дня в зените. По аналогии с книгой Хемингуэя сцену можно было бы назвать «танцем после полудня».

Поэзия танца претворена здесь в поэзию графики, в поэзию линии: линия у Пикассо одушевлена и нисколько не физиологична. Предшественники Пикассо, импрессионисты упразднили линию, заменив ее игрой тончайших живописных рефлексов — пленэром; пленэр позволил импрессионистам воссоздать утраченное живописью единство человека и природы. Пикассо возвращается к линии, но не возвращается к линейному академизму. С помощью линии Пикассо добивается эффекта, которого импрессионисты добивались с помощью пленэра. Линия Пикассо — и есть пленэр, но лишь графически расчлененный, графически сжатый; линия Пикассо — графическая формула пленэра. И вместе с тем линия Пикассо — стенограмма жизни человеческой пластики, графический след или графический слепок. Пикассо любил изображать себя в виде скульптора, а не только живописца. Скульптурное, пластическое, строительное начало резко подчеркнуто в основной массе его рисунков и картин. Остов и контуры — вот что Пикассо стремится выявить в модели прежде всего; это два конструктивных элемента его искусства. Третий элемент — движение, невесомое, словно в балете. Живопись и графика Пикассо могут быть названы антискульптурой,— так близки друг к другу и так далеки эти два типа творчества. Поэтому танец — естественный мотив Пикассо, может быть, наиболее ему близкий. Не было случайностью, что в конце первой мировой войны перекрестились пути Пикассо и дягилевской балетной труппы.

4

Современников Матисс изумлял колоритом, нас же он изумляет гармоничностью. Вот художник, который чувствовал себя защищенным. С неутомимым терпением средневекового цехового ремесленника он создавал узоры, орнаменты, арабески, искал и находил комбинации цвета, мощные и изысканные одновременно. Ни разу, кажется, светоносная кисть Матисса-живописца не положила ни одного мрачного мазка — даже черный цвет у него сверкает или сияет, соперничая с красным, союзничая с голубым; матиссовский черный цвет праздничен. Ни разу утонченное перо Матисса-графика не сделало ни одного судорожного движения. Искусство Матисса лишено трагических обмолвок, как его рисунки — лишних штрихов, а его декоративные композиции — лишних оттенков. Мало сказать, что в поисках истины изображения Матисс деформировал зримую реальность. Он деформировал реаль-

ность историческую, наперекор всему строя мир таким, каким мир должен был быть. Живопись Матисса — несбывшийся сон, несбывшийся миф, несбывшаяся утопия о новом золотом веке — прекрасная утопия, которую Матисс, холодный, разумный и строгий мастер, упрямо творил в уединении, среди роз Ниццы, в тиши своей мастерской, увешанной персидскими коврами, уставленной арабскими вазами. Надо оценить этот негромкий спор с веком. Надо ясно представить себе спокойное бесстрашие художника, не побоявшегося разминуться со временем, осмелившегося не переступить роковой рубеж. Мы можем достаточно уверенно датировать этот рубеж 1914 годом. После этого года развитие живописца, до того не прекращавшееся ни на один день, как бы приостанавливается. Пожалуй, лишь в графике послевоенный Матисс продолжает эксперименты. В живописи, насколько можно судить, он стремится сохранить, он варьирует больше, чем ищет. Поэтому «русский Матисс», коллекция картин, собранная Щукиным и отчасти Морозовым главным образом в 10-х годах, выглядит столь представительно. «Русский Матисс» — Матисс лучшей своей поры. Художественные веяния предвоенных лет Матисс воспринял и отразил непосредственно. Вкус к конкретности, который отличал художников XIX века, здесь отсутствует. Дега изображал танцовщиц и музыкантов. Матисс изображает танец и музыку, взятые в своей отвлеченной сущности. Панно Матисса — не столько результат наблюдений, сколько абстрактной работы мысли. Матисс мыслит соотношениями, красочными, линейными и ритмическими отвлеченностями, он ищет — и находит — модель идеальной картины. Он стремится к гармонии интеллектуальности и инстинкта. Он в чем-то близок Айседоре Дункан. Панно «Танец», панно «Музыка» — дунканизм в живописи, прямой контакт природы и искусства, тела и музыки, эротики и ритма. Могучий инстинкт преобразован здесь в упорядоченную игру красок и пластики. Эти, как и другие декоративные фантазии Матисса, плоскостны и апсихологичны. В них сброшен груз психологических сложностей, в них радость (а в «Музыке» — и скрытая печаль) человеческого духа, освободившегося от бремени неразрешимых проблем, от неразберихи ума, сердца и совести. Это особая ясность — ясность перед катастрофой. Это особый свет — свет перед заходом солнца. Поэтическим комментарием к картинам Матисса могут служить строки Мандельштама (Матисса не любившего), написанные в том же роковом 1914 году: «Есть иволги в лесах, и гласных долгота — В тонических стихах единственная мера. Но только раз в году бывает разлита В природе длительность, как

в метрике Гомера». Матисс гениально уловил эту неуловимую «длительность», сделал ее конструктивным элементом своих композиций. Длительность заменила в них пространственную глубину, перспективу. В арабесках, длящихся линейных изгибах, Матисс запечатлел, продлив его чудесным усилием, миг паузы и покоя, когда трагическая развязка кажется бесконечно удаленной. Этим ощущением полны матиссовские картины и другое, может быть, главное чудо художника, давно ставшее образцом, эталоном, предметом подражаний и все равно продолжающее изумлять,— матиссовский рисунок, строгий, как доктрина, и льющийся, как мелодия.

5

Летом 1979 года любители живописи в Токио и Москве пережили волнения, которые случаются не так уж часто. Токийцы впервые увидели малознакомые им картины Ренуара, Гогена, Сезанна, Дега, а москвичи — совсем незнакомые произведения Утрилло, Руо, Дюфи, Модильяни, Кислинга, Паскена, Сутина и Шагала. Часть из коллекции импрессионистов, собранной Щукиным для Москвы, была послана в Японию в обмен на представительную коллекцию художников так называемой «парижской школы». Посетители японской выставки могут нам возразить: на ней тоже ведь экспонировались классики импрессионизма. Там был чудесный ранний розовый Ренуар, так похожий на позднего Ватто, если только можно представить себе Ватто без печали. Там была решительно скомпонованная, тоже ранняя работа Гогена, обретавшего свой, гогеновский стиль: антильские девушки угадывались в этих юных бретонках, столь неповоротливых и столь грациозных. Там был небольшой по размеру сезанновский пейзаж, и его можно было рассматривать сколько угодно долго. Это — заповедный уголок живописи и природы, загадочный и забирающий душу этюд. Дерево на переднем плане, дома на холме позади и террасообразный пологий склон создают композицию, в которой даль — романтический пейзажный мотив — стала тяжестью и стала изломом. Живописец подчиняет даль своей могучей воле. Даль словно стелется у его ног... Там были желтые танцовщицы Дега в остро схваченных профессиональных позах. Зафиксирован тот именно характерный жест, каким танцовщицы поправляют у талии пачку перед выходом на сцену. Там был ван-гоговский натюрморт. Короче говоря, можно было увидеть

почти всех великих «французов». И все-таки интерес к выставке, по крайней мере для москвичей, заключался в другом. Наше собрание импрессионистов намного представительней и мощнее. Но классиков следующего поколения в нем мало или почти нет. А в японской коллекции они преобладают. Случилось так не только в результате сознательных предпочтений: японским коллекционерам отчасти и повезло. Они стали интересоваться французской живописью с опозданием относительно русских и даже американских коллекционеров. Они поспевали к шапочному разбору. Все самое известное было распродано и к тому же непрерывно повышалось в цене. Легко и сравнительно задешево можно было приобрести лишь странные произведения малоизвестных мастеров с труднопроизносимыми именами, съехавшихся в Париж перед первой мировой войной из окраинных мест Европы. Кто мог подумать, что новую славу живописи создадут эти пришельцы, провинциалы, чужаки и что совокупность их творческих усилий сложится в то, что будет названо «парижской школой».

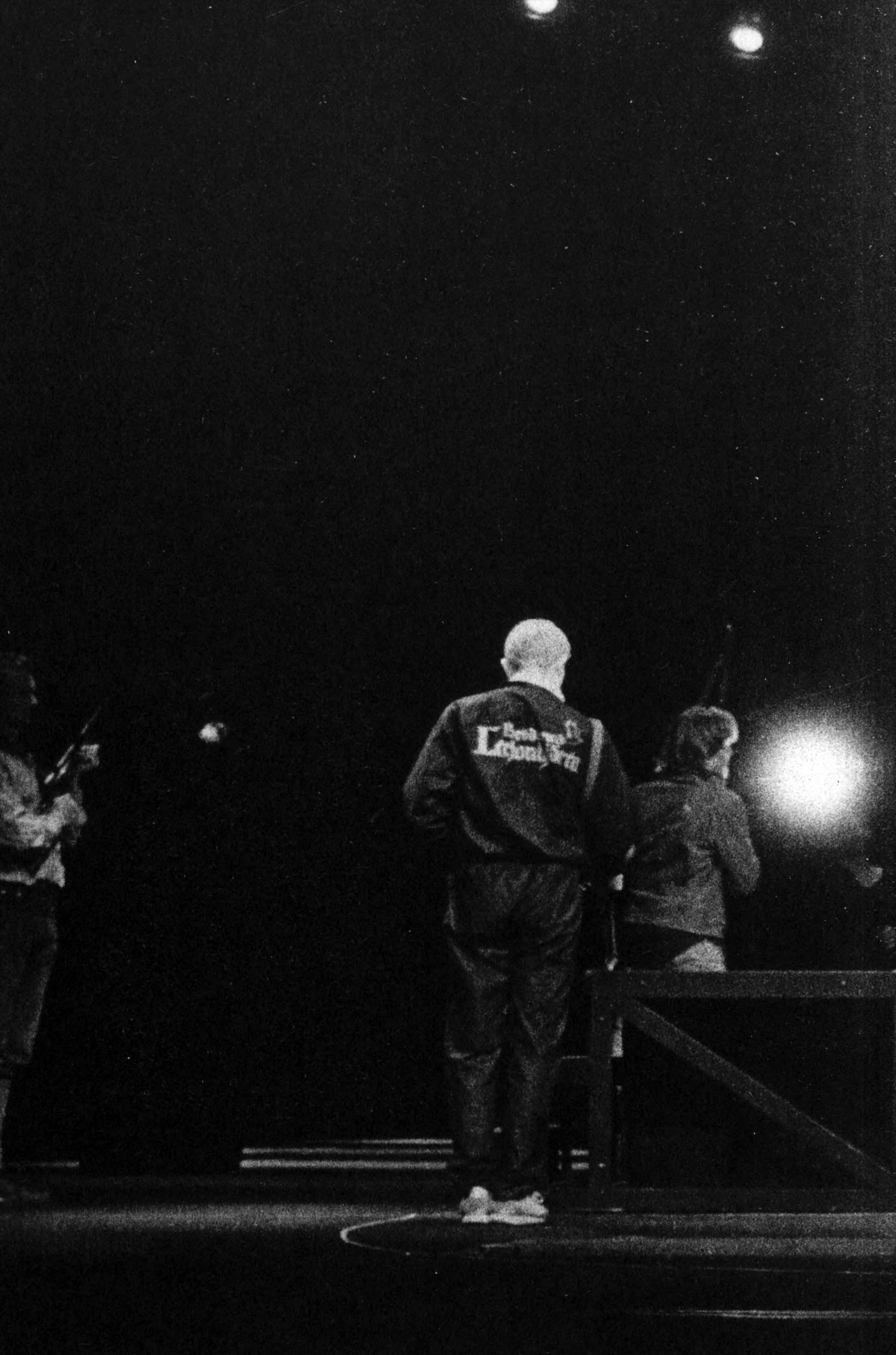
«Парижская школа» — не направление в живописи, подобно фовизму, кубизму или экспрессионизму. Художники «парижской школы» не выступали под единым флагом и не стремились создать новый формальный канон. Их объединяли общность судьбы и сходство художественных интересов. Их сблизило одиночество и отчаянная необходимость годами отстаивать веру в себя, в свой ненужный талант, в свою ненадежную славу. Они были люмпенами в глазах домохозяев, консьержек и владельцев кафе. Большая пресса их не замечала. Их окружало молчание, худшее, чем дурная молва. Даже скандал (столь часто сопутствовавший выставкам художников, отвергавших академизм) становился событием в их бедной событиями жизни. Впрочем, в отличие, например, от фовистов, скандала они не искали. У них был другой художественный темперамент, совершенно другой склад души. Ничего агрессивного не несло в себе их необычное искусство. Оно было очень смелым, но воинственным оно быть не могло. И, может быть, именно это провело незаметную грань между художниками «парижской школы» и теми из их старших товарищей (а в некоторых случаях и близких друзей), кто в 900-х и в 10-х годах находился в первых рядах авангарда. Авангардистская живопись той поры сознательно культивировала некоторую (достаточно скромную по понятиям наших дней) агрессивность: агрессивность палитры, рисунка и тех эмоций, которые составляли ее внутреннюю суть. Внешним выражением агрессивных эмоций стала деформация — самая характерная особенность «диких» (фо-

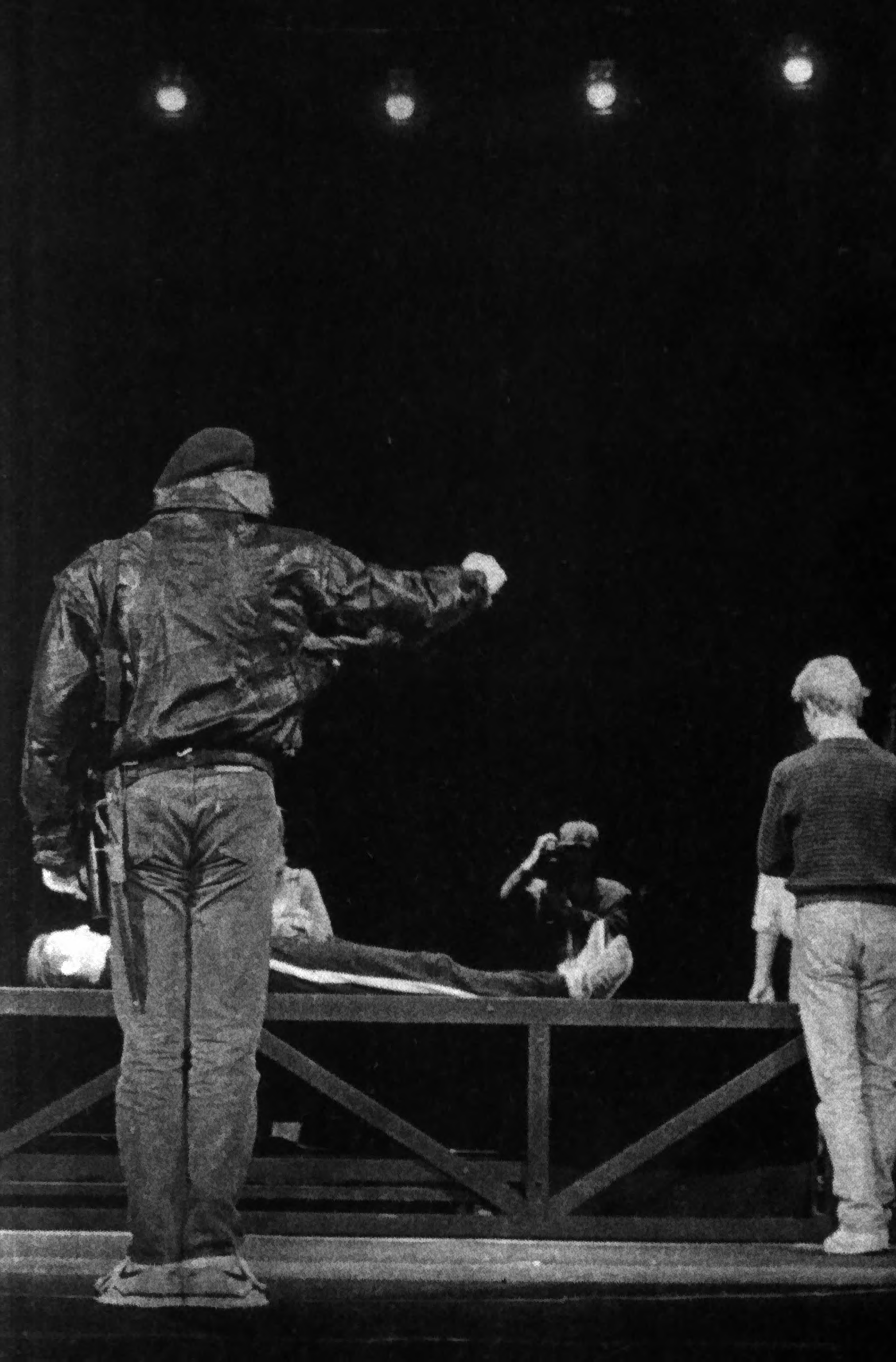
висты — это и есть «дикие», или «хищные», как их назвал проницательный и удачливый критик Луи Воксель). Общие причины таких тяготений весьма различны, и не об этом пойдет речь; достаточно сказать, что подобные тяготения не повлияли на художников «парижской школы». Они заимствовали многие новейшие формальные приемы, но сохранили свой родовой гуманизм. Их красочная живописность была чем угодно, но только не сублимацией природных инстинктов. В их осторожных деформациях не ощущалось эмоционального хаоса, а, наоборот, угадывался тончайший музыкальный строй. В них было что-то от скрипачей, в этих живописцах-артистах. Но именно потому они с особенной остротой почувствовали неуместность своего человечного, все еще человечного, искусства. Может быть, они думали, что прекрасное искусство обречено. И это наполнило их души тем, что отличало каждого из них: смятением — Сутина, гордыней — Шагала, беспечностью — Кислинга, печалью — Модильяни.

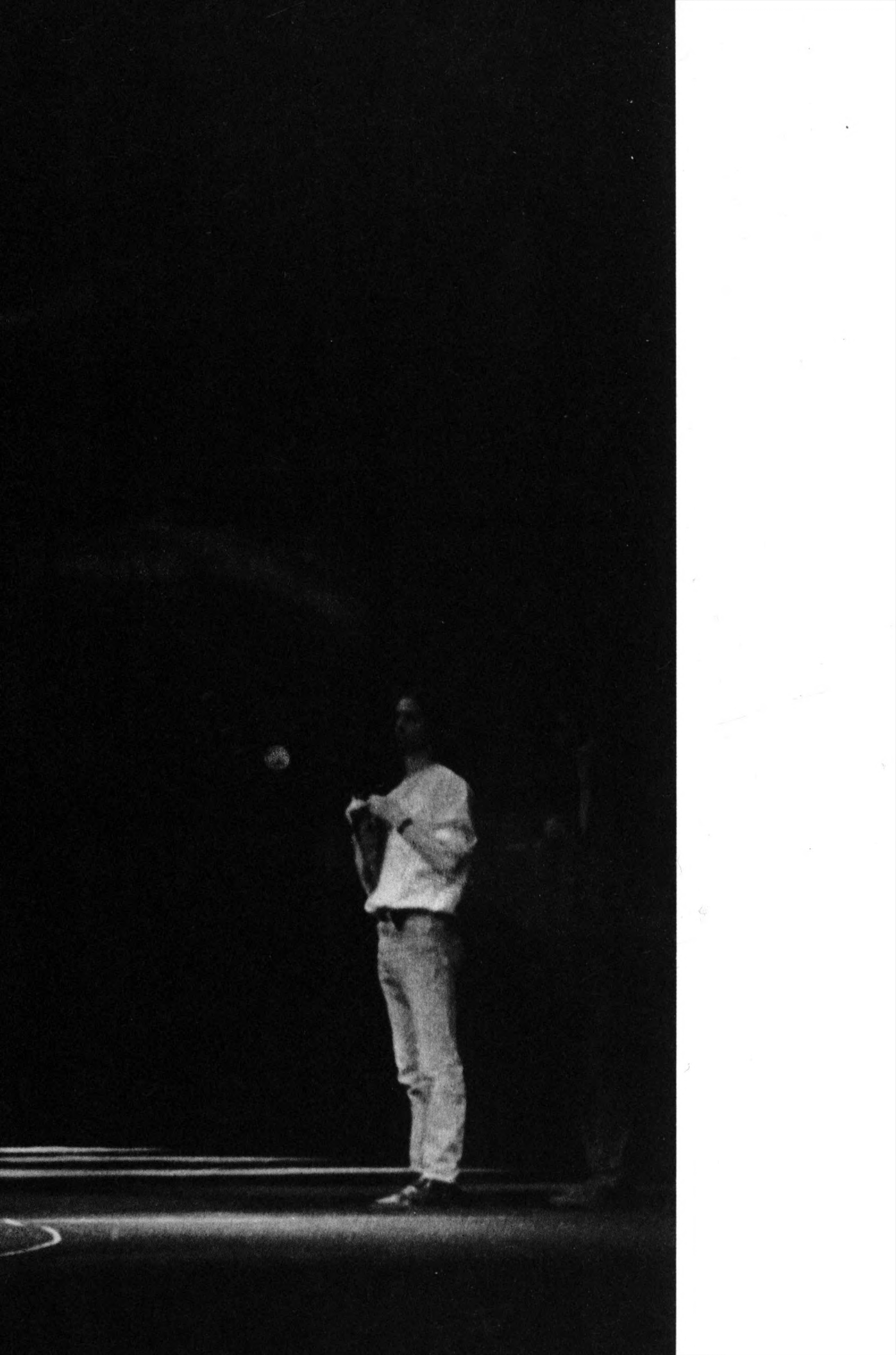
Центральное место в экспозиции из японских собраний заняли три картины Модильяни: мужской портрет, женский портрет и обнаженная натура, то, что называется «ню» и что у Модильяни тоже стало портретом. Это само по себе некоторая необычность, невиданный жанр, смелое совмещение двух классических жанров. В свою очередь, и мужской портрет таит в себе некоторую жанровую загадку, не сразу постигаемую пластическую остроту. Есть неожиданность в том, как художник трактует голову молодого человека с ахматовской челкой. Словно бы он одновременно пишет с натуры и имеет перед собой скульптурное изваяние, мраморный бюст. Глазницы — скульптурны, а взгляд — совершенно живой, живописный. То же можно сказать о способах изображения рта и румянца, о яйцевидном овале лица и об убегающем блеске улыбки. У портретов Модильяни очень широкая художественная основа. Это портреты портретов, портреты в итоговой форме и в совершеннейшей чистоте. Это создания художника вообще, а не только скульптора, не только графика и даже не только живописца. Всякий раз Модильяни стремится написать идеальный портрет. И всякий раз он избирает в качестве модели малоизвестного человека из своего круга. Ему позируют друзья, такие же неудачники, как он сам, натурщицы, дети из соседних квартир, прислуга. Нет ни малейшей спеси у этого автора идеальных портретов, никаких претензий на избранность, на аристократизм. Но он вовсе не хочет быть живописцем убожества, поэтом нищих. Он поэт красоты, которую находит в неправильных лицах, худощавых телах, холщовых рубахах и заброшенных интерьерах.

И он видит, как нежна эта молчаливая красота и сколько грации может нести в себе неудача.

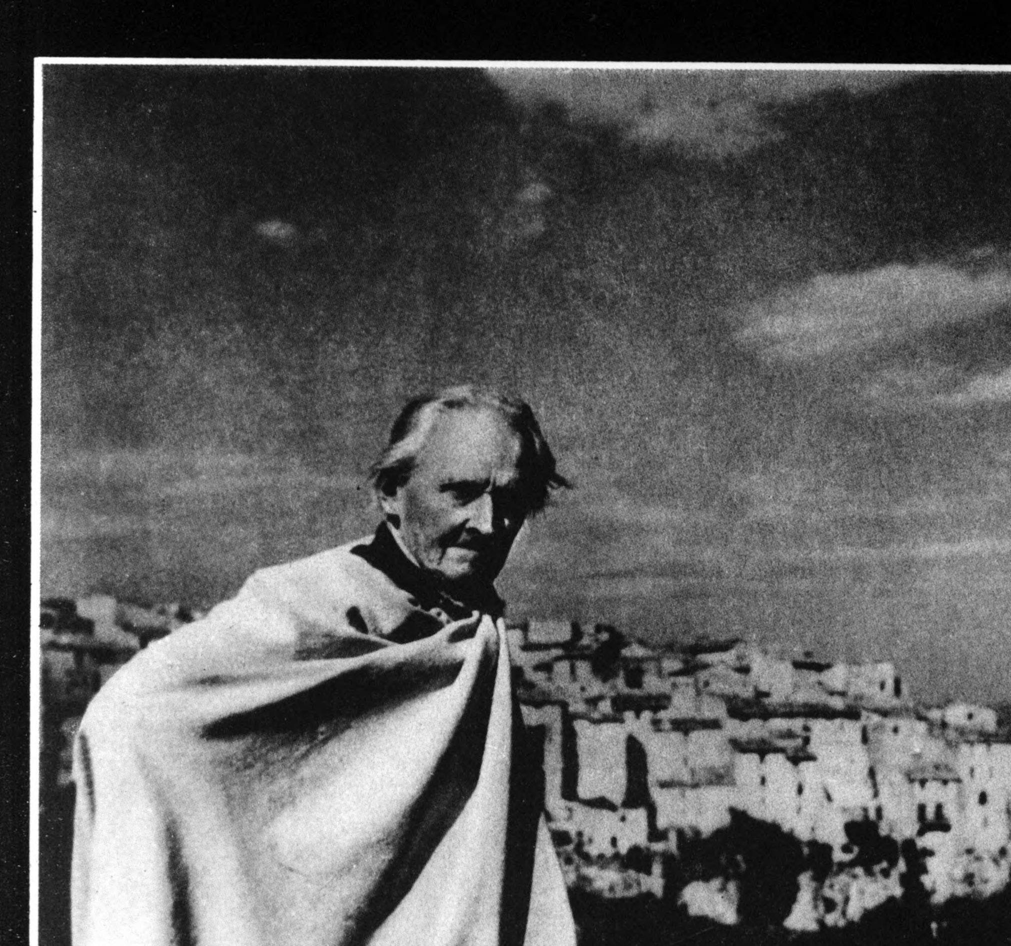
«Это были цари, не скитальцы...» — блоковские слова приходят на ум: кажется, что они сказаны о Кислинге и Модильяни. И кто изображен на картине Руо — печальный клоун-акробат или же надменный ассирийский царь, пария или повелитель? Жорж Руо начинал как фовист, но с годами обнаружилась духовная близость его к художникам «парижской школы». Он горд и упрям, как они. Как они, одинок и свободен. Видения старины обступают его, но он откликается на все новейшие художественные мотивы. Его преследуют знаки небывалой судьбы, которые открываются самым униженным, нищим, гонимым. По своей юношеской профессии Руо — мастер витража, и он стремился в станковой живописи достичь витражных эффектов. Он создал свой собственный мерцающий стиль и свою собственную миражно-фиолетовую палитру. Дягилев первым понял, какие декоративные возможности заключены в таинственной палитре Руо и пригласил его для совместной театральной работы. В 1929 году Руо оформил «Блудного сына», балет Джорджа Баланчина,— последний спектакль дягилевской антрепризы.







Крэг





Крэг и Айседора Дункан

В 1956 году, познакомившись с Питером Бруком, Гордон Крэг — а ему было уже за восемьдесят лет — захотел сыграть Призрак отца Гамлета в спектакле, который Брук собирался повезти в Москву. Фантастическая идея, отвергнутая Бруком неспроста: кто стал бы смотреть на Гамлета — Скофилда (хоть это и был самый волнующий Гамлет послевоенных лет), если бы на сцене появился, пусть на один эпизод, легендарный старик, сохранивший и свой магнетизм, и свою стать, и свои длинные белоснежные волосы, развевающиеся над высоким открытым лбом, сохранивший тот облик Художника и Пророка, каким его наградила судьба, чтобы и обликом удостоверить гениальность. Брук, повторяю, не согласился, а жаль: жизнь Крэга получила бы законченность, прямо-таки музыкальную завершенность. Это была бы последняя поездка в Москву, которую Крэг считал самым театральным городом в мире. И вновь, как и в первый раз, а точнее — как в 1911 году, в Москве игрался бы «Гамлет», главная пьеса в жизни Гордона Крэга. И наконец, он вернулся бы к занятию своей юности, к актерскому ремеслу, сыграв ту роль, которая ему всегда казалась самой существенной у Шекспира — роль Призрака, роль Духа. О призраках у Шекспира он написал знаменитую статью. А в ней осмеял манеру, в которой и Призрака отца, и трех макбетовских ведьм играли в традиционном театре. Теперь, прощаясь с нами, он мог бы показать, как эти роли надо играть и что же такое воспетый Крэгом идеальный актер-сверхмарионетка. Еще раз пожалеем, что старый маэстро не сумел увлечь молодого коллегу, не смог его убедить. Оно и понятно, впрочем. Питер Брук — режиссер выдающийся («гениальный», по словам самого Крэга), но в дни своей молодости не веривший в духов и не очень-то доверявший отцам: призраки для него — поэтическое излишество, обманувшая красивая сказка. Но мало того, если иметь в виду Брука 50—60-х годов, эпохи «Гамлета» и «Короля Лира», если вспомнить метафоры сценографии и стилистику актерской игры, то можно во всем этом вычитать жесткую и неутешительную мысль: мир пуст, призраков нет, они убиты. Призраки Питера Брука тоже прошли через газовые камеры и концлагеря, спектакли Брука — пепелище призраков, кладбище мифов. Для Гордона Крэга подобное мироощущение неприемлемо, и слишком категорично, и слишком обеднено; по-видимому поэтому он и не до конца принял бруковский «Гамлет». Для Крэга призраки — первое слово в шекспировском словаре, волнующая загадка шекспировских пьес и, может быть, основная проблема грядущего театра.

Современный ему — и прежде всего викторианский — театр Крэг решительно отвергал, был беспощадным и проницательным критиком его практики и его предпосылок. Коротко можно сказать так: викторианский театр был ненавистен Крэгу своей самодостаточностью и своим самодовольством. Он весь был погружен в себя, в свой быт, свою эстетику, свои нравы, свои проблемы. Этот театр, мещанский по сути своей, не допускал никакой альтернативы. А Крэг только и делал, что предлагал целый ворох художественных альтернатив, находя их в античности и на Востоке. Оттуда, из бездны забвения, из толщи времен, он возвращал на подмостки — или мечтал возвратить — марионетку и маску, священный восторг и сакральную серьезность. Не один раз в многочисленных статьях Крэга возникает слово храм: театр для Крэга — не зеркало современности, но прибежище мифа. Можно сказать иначе: мистерия мифа — вот тот спектакль, который имеет в виду Крэг, когда пишет статьи или когда —случай не частый — принимается за постановку. Вот его возвышенно-поэтическая программа. Миф, изгнанный и убитый европейской цивилизацией, возвращается в театр, в подлинный театр, оживает в театре, присутствует в театре как Дух и как Тень, подобно тому как Призрак отца Гамлета присутствует в шекспировской пьесе. Мистерия мифа и фабула «Гамлета» в сознании Крэга, по всей вероятности, не разъединены. Одно дает образ, смысл и масштаб другому.

Масштаб грандиозный — в этом весь Крэг. Его влекла грандиозность человеческой судьбы и художественной мысли. Он отказывается от живописных декораций и разрушает ненавистный ему интерьер, выстраивая для шекспировских — и не только шекспировских — пьес необычное архитектурное пространство: идея театра-храма реализуется таким путем. Он вносит в спектакль необычную, виртуозно разработанную световую игру, тем самым создавая ирреальную, мифологическую атмосферу. И он находит для действия грандиозный символ-итог, в одинаковой мере зрелищный и фантастичный: золото (золотое облачение), покрывающее в «Гамлете» весь двор, корона, появляющаяся над пиршественным столом в «Макбете». Символика пространства, символика света и символика мизансцен объединяются этим господствующим над всем символом-знаком, подобным легендарным библейским знамениям наступающих бедствий и неминуемых катастроф.

Но этот поэт грандиозного наиболее полно выразил себя в миниатюре. Так уж получилось, что Крэг поставил очень мало спектаклей, но зато создал очень много рисунков и гравюр. Чаще

всего он обращается к «Гамлету» и «Макбету», великим трагедиям Шекспира. Что это: иллюстрации прочитанных пьес или же эскизы непоставленных спектаклей — трудно сказать. Скорее всего, и то, и другое сразу. В миниатюрах Крэг остается верным себе, это вариации на его постоянные темы. Здесь древние камни и таинственный свет, Фингалово ущелье, базальтовый монолит и еле заметная трещина в скале бытия, едва уловимая прорезь, каменная прореха. Туда, за порог жизни, за границу обыденного хода вещей и стремится маленькая фигурка героического протагониста. Мир холоден и огромен, а человек мал, но дерзновение человека огромнее огромнейших стен, для него не существует границы. Душа далеких предков Гордона Крэга, не артистов, но моряков, норманнов-завоевателей, властелинов морей, оживает в этих гравюрах на дереве, в этих рисунках тушью.

Есть в них и более свежий след — английской графики конца прошлого и начала нашего века. Молодого Гордона Крэга она не могла не увлечь — эксцентричной красотой, стальным штрихом, стильным силуэтом. Это та графическая утонченность, которую Крэг воспринял, хотя и на свой лад, применительно к своим темам. Силуэты Крэга — лаконичные портреты персонажей шекспировских пьес, лаконичные формулы героической и одновременно эстетической культуры. Крэг объединяет то, что европейская цивилизация развела, рассорила, противопоставила, а тем самым — и убила. Гамлет Крэга — герой и эстет, поэтому он идеальный персонаж крэговских композиций. Крэговский Гамлет держит в руках рапиру с той же естественностью, с какой он учит актеров и с какой носит романтический плащ, пластика его — пластика доблести, красоты и, позволим себе это сказать, пластика возвышенной мысли. Стиль доблестной красоты есть вообще стиль художественного мышления Гордона Крэга. Впрочем, рисуя силуэты, он отдает дань и графическому гротеску. Особенно в тех случаях, когда в сферу внимания Крэга попадает антигерой — актер-каботин, к которому он относится совершенно так, как Станиславский. Он изображает актера-каботина в перьях, точно дикаря, фантазия Крэга-художника здесь бьет через край, а кроме того, здесь находит удовлетворение нелюбовь Крэга-режиссера к живой, натуральной плоти актера. Насколько милее ему изображение на камне, на дереве или на бумажном листе. И как удается ему объединить в одном вдохновенном порыве жест Гамлета и Гамлетов плащ, позу Гамлета и Гамлетову рапиру. Этот «Гамлет, показывающий актерам», или этот Гамлет, идущий на смерть,— и есть идеальный образ крэговской сверхмарионетки.

Естественно, что подобная графика — и тем она отличается от графики Бердсли и других английских мастеров — чужда какой бы то ни было эротики. Крэг — великий пурист, и не только в своих рисунках. Поэтому, кстати сказать, он так высоко ценил Дузе и Айседору Дункан и с таким презрением отзывался вообще об актрисах. Крэг был убежден, что именно женщины-актрисы вносят в Храм суетность, чувственность и кокетство. Дай ему волю, Крэг вернул бы театр к временам Шекспира и «Глобуса», в елизаветинский век, когда женские роли играли мальчики-подростки.

Высокий строй мысли Крэг воспринял от своего отца, Эдварда Годвина, блестящего архитектора и, отчасти, режиссера. С памятью об отце связано многое: значение, которое Крэг придавал роли Призрака отца, любовь к архитектуре и, по-видимому, сама идея архитектурных декораций.

Годвин умер, когда Крэгу исполнилось четырнадцать лет, и годы детства, проведенные в доме, построенном отцом, представлялись ему потерянным раем.

Но он стремился к самостоятельности и прожил свою жизнь так, как хотел.

Его биография богата на неслучайные совпадения, щедра на красочные контрасты. Сын Годвина и великой актрисы Эллен Терри, он родился в 1872 году, в один год с Дягилевым, который был его историческим попутчиком и в то же время абсолютным человеческим антиподом. То были люди одного поколения, одной миссии, но разной судьбы, хотя даже и тут мы можем отметить устойчивый параллелизм: парадоксальные эпизоды в жизни одного находят отклик в парадоксальных эпизодах в жизни другого. И если Крэг ставит «Гамлета» Шекспира не в Англии, но в Художественном театре, в Москве, то Дягилев, спустя десять лет, показывает «Спящую красавицу» Чайковского тоже не в Петрограде, но в Лондоне, в театре «Альгамбра».

Сам Крэг проработал в Лондоне, в театре «Лицеум» на протяжении семи с половиной лет, начиная с осени 1889 года. В 1897 году он внезапно бросает сцену, бросает актерскую карьеру, с тем чтобы принадлежать себе, отдаться свободному творчеству и строить новое искусство. Рискованный шаг, что и говорить, но в духе времени, в стиле эпохи. За полгода до этого в Александринском театре впервые прозвучал монолог Кости Треплева, героя чеховской «Чайки»: «...а по-моему, современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти вели-

кие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же,— то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью».

Замечательные слова, и сам Крэг не один раз будет писать нечто подобное в издаваемых им журналах. И хотя чеховская драматургия осталась ему чужда («...поместите меня в пьесу, подобную „Школе злословия“ или чеховским „Трем сестрам“, и я все испорчу. Всю жизнь проклинать судьбу, сделавшую меня таким, бессмысленно: я не такой, как все, и ничего тут не поделаешь»,— из книги Крэга «Генри Ирвинг»), пьеса Треплева должна была бы задеть его за живое. И ее абстрактно-символический стиль, и заключенный в ней дух бесстрашных пророчеств — все это близко тому, к чему прорывался молодой Крэг, в чем он видел образ нового театра. А сам Костя Треплев стал Крэгом на один вечер (вернее — на полчаса), когда поставил спектакль на фоне среднерусского озера, при свете восходящей луны, подобно тому как два десятилетия спустя Крэг поставит «Страсти» Баха на фоне апеннинских гор и синего итальянского неба.

Да, разумеется, совпадение велико, прямо-таки неправдоподобно: обоим по двадцать пять лет, тот и другой — сын большой актрисы и оба замыслили ниспровергнуть современный бытовой театр. Различий, однако, не меньше: один «киевский мещанин», другой — лондонский денди, один — лирически настроенный русский интеллигент, другой — героически настроенный английский воитель. Один добровольно уйдет из жизни два года спустя, а другой, полный витальных сил, проживет еще полвека. Один — человечнейший литературный персонаж, а другой — живой человек, но в нем есть что-то от героя литературы и что-то от полубога.

На снимках начала века Гордон Крэг и выглядит как молодой бог, бог Аполлон, а на снимках с Айседорой Дункан — как Аполлон вместе с музой, Аполлон — водитель муз, Аполлон-Мусагет, если вспомнить один из древнегреческих мифов. А если вспомнить к тому же, что мучившая Ницше проблема «Аполлон или Дионис» оказалась тогда — в 900-х и 10-х годах — чуть ли не главной и чуть ли не единственной мировоззренческой альтернативой в авангардистских художественных кругах и ставила художника перед жестким выбором, выбором непременным, то станет понятной некоторая стилизация облика, на которую вольно или неволь-

но пошел Гордон Крэг, что и сделало его столь дерзко похожим на современного Аполлона. Многим обязанный Ницше, ницшеанскую апологию Диониса молодой Крэг принять не смог и стал столь же решительным противником театральных диониссий, сколь решительным приверженцем их был Дягилев той поры, поры Фокина, раннего Стравинского и Бакста. Гордон Крэг, кажется, единственный авторитетный знаток, кто решился критиковать первые — самые сенсационные — дягилевские балеты. Почти все в них не устраивало его, почти все вступало в противоречие с его театральной идеей. И декоративизм, и живописное оформление, и чувственность, и телесность. Но один дягилевский балет его потряс, он даже ушел в антракте, чтобы ничто постороннее не вторглось во впечатление, воодушевившее его столь сильно. Случилось это, правда, в 1928 году, в предпоследнем сезоне двадцатилетних дягилевских антреприз, а балет назывался (подивимся еще одному совпадению) «Аполлон-Мусагет» и был поставлен Баланчиным, которого вообще можно считать образцовым крэговским постановщиком нашего века. Вряд ли, впрочем, двадцатичетырехлетний Баланчин ясно сознавал, кто такой Крэг, и свой балет он сочинял по наитию, а не по подсказке. Но это лишь удостоверяет, что художественная идея Крэга широка, намного шире, нежели его личность.

А личность Крэга необычна. Современный эллин с некоторым сдвигом в мистику, но при этом полный деятельной энергии и здравого смысла. Одна из книг, которую Крэг, по-видимому, очень любил и которую иллюстрировал, это «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо. Выбор, разумеется, не случайный. Жизнь Крэга, начиная с 10-х годов,— в полном смысле слова героическая робинзонада. Он живет в одиночестве и в одиночестве восстанавливает потерянный мир, возрождает утраченную утопию, воскрешает исчезнувшую культуру. Он пишет, рисует, конструирует и, кажется, шьет. Он сам издает журнал, сам набирает его, сам строит макеты. Он все делает сам, своими руками. У него чисто эллинское ощущение искусства как героического ремесла, художества как рукотворной вещи. И, может быть, его страсть к марионетке объясняется тем, что марионетку надо вырезать из дерева, выточить из кости, сшить из материи, ее надо соорудить, в нее надо вложить ручной труд — перед тем как вдохнуть в нее божию искру. И ширмы Гордона Крэга, те самые ширмы, которыми в «Гамлете» он поразил москвичей, есть труд плотника, труд столяра, так же как гравюры есть труд резчика и каменотеса. Не случайно графическая манера Гордона Крэга так мало похожа на виньеточ-

ный стиль модерн (в котором усилие графика употреблено на то, чтобы скрыть материал), а сами миниатюры Крэга напоминают старинный африканский амулет и современный европейский экслибрис.

Вернемся, однако, к ширмам. Их описал Станиславский, объяснив, почему крэговская идея в полной мере не могла быть осуществлена. Позднее, уже в 1935 году, выяснилось, что Крэг не простил этого Художественному театру. Вновь приехав в Москву, он не посетил ни одного мхатовского спектакля. И уже в поезде, по дороге от границы к Москве, заговорил с переводчицей на эту горькую тему. Можно понять его горе: такие идеи рождаются раз в сто лет. Даже сам Крэг не придумал ничего равного своим движущимся ширмам. Ширмы — квинтэссенция театральности, как ее понимал Гордон Крэг, их движение создает динамическую структуру, необходимую новому театру напряженную пространственную игру, а сам вид их пробуждает память о древнем театре. Впрочем, ностальгическая эмоция, которую ширмы несли и которую Крэг чувствовал столь остро, может быть, рождалась из смутных воспоминаний о доме отца, где с помощью ширм маленькому Гордону и его сестре устраивали первые кукольные спектакли.

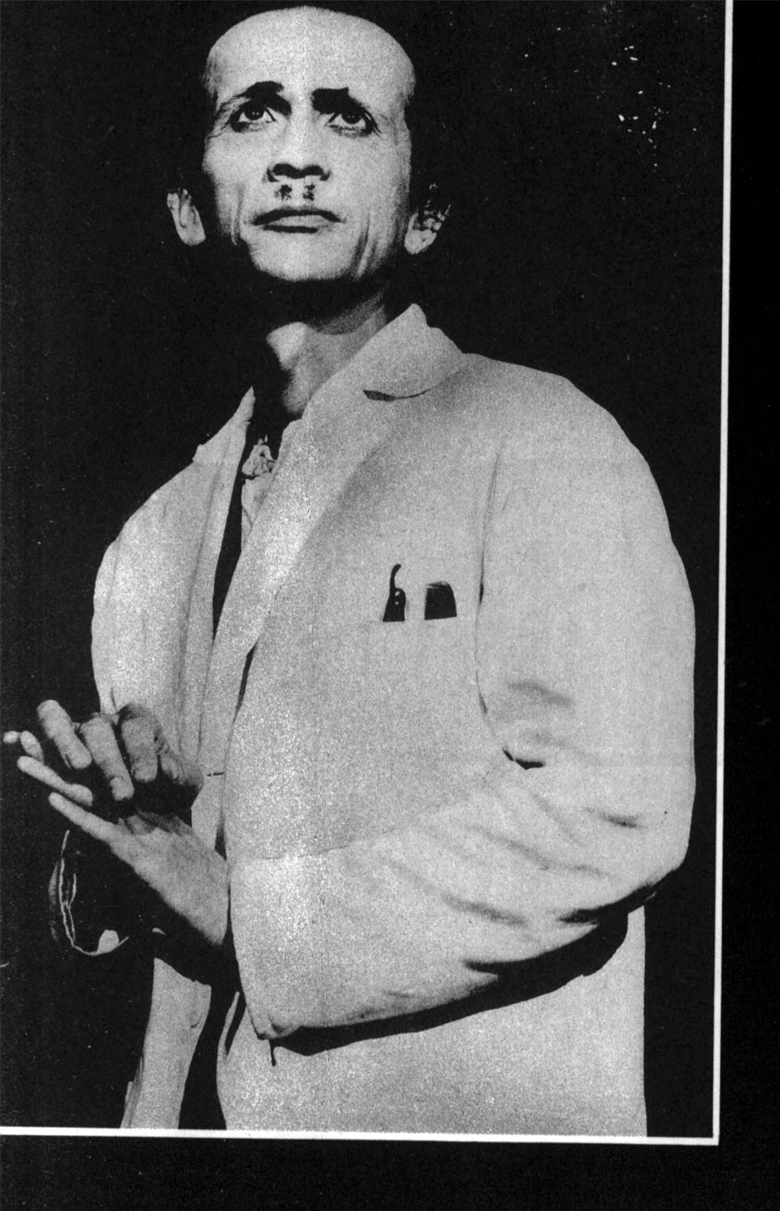
А кроме того, ширмы — это маскарад, любимая художественная идея Крэга. Его главный журнал, который он делал своими руками и издавал на собственный счет, тоже ведь назывался «Маски». Маска закрывает лицо, чтобы открыть лик, и такова была процедура, с помощью которой Крэг стремился высвободить истинный театр, и такой была стратегия его поведения, его жизни. Понимали его, увы, не всегда. Писали о нем много вздора.

Смутный этот образ стал ясным после публикации сборника его избранных литературных работ и после появления великолепной монографии Т. Бачелис. Крэг всегда был уверен, что в России его поймут лучше, чем где бы то ни было еще, и, конечно же, он думал так не напрасно. Книга Т. Бачелис полна открытий и любви, к тому же она издана с любовью. В ней есть общие суждения, а также аналитические описания рисунков и мизансцен, и эти описания столь точны, а дар проникновенности, вообще отличающий Т. Бачелис, проявляется с такой полнотой, что в результате возникает чисто театральный эффект, ощущение реальности многого из того, что Крэгу не удалось осуществить и что осталось в замыслах и эскизах. Иными словами, сборник статей Крэга — это книга мечты, а монография «Шекспир и Крэг» — это книга итогов.

Итоги велики, а сам Крэг не кажется более непонятым художником, пророком в своем отечестве — театре. Да он и не считал себя таковым, роль неудачника не любил и гордо носил свою голову, прекрасную голову артиста.

И для большинства режиссеров европейских стран Гордон Крэг — Призрак отца, вдохновитель, предтеча. Так что можно считать, что эту роль он все же сыграл — на многих подмостках Европы.

Если же подытожить жизнь Крэга, не прибегая к метафорам, а лишь стремясь уяснить ее логику, ее смысл, ее историческую необходимость, то следует сказать так: Крэг застал театр трагического актера и описал этот театр в прекрасных прощальных словах — на страницах своей книги о Генри Ирвинге, да и в других своих многочисленных текстах. Сам же он думал о театре Трагедии, о спектакле-универсуме, в котором под знаком Трагедии находится все — и декорации, и ритмы, и главный актер, и статисты. Идеальный проект театра Трагедии Крэг оставил нам в пользование и в наследство.



Свидетельство Толлера



Сцены из спектакля

«Дойчес театер» поставил и показал в Москве Толлера, в 20-х годах чрезвычайно популярного драматурга. Теперь его имя встречаешь в комментариях и словарях, почти все его пьесы стали достоянием театроведов. Вот что пишет профессор Джон Рассел Тейлор в «Пингвиновском театральном словаре», настольной книге английских любителей театра: «Толлер, Эрнст (1893—1939)... известен своими ранними пьесами... принадлежащими к экспрессионистской школе. Первый большой успех принесла ему пьеса „Человек-масса" (1921), истерическая драма о судьбе женщины, в конце концов расстрелянной... Покинул Германию в 1933 году и незадолго до начала второй мировой войны покончил жизнь самоубийством». Сколько, однако, смертей в нескольких строчках театрального словаря! Но не об этом пока речь, а о двух эпитетах короткой театроведческой справки. Экспрессионистская школа, истерическая драма — знакомый мотив, экспрессионизм и истерика — эти слова почти что всегда встречаются рядом. Какой-то резон в этом, конечно же, есть, и все-таки этот резон представляется недостаточным, а в некоторых случаях и недостойным. Толлер — тот именно случай, драматургия Толлера — именно тот пример. Экспрессионистские пьесы Толлера не истеричны, но экстатичны, хотя, разумеется, не в одинаковой мере. Экстатична их логика, их мораль. Экстатичны их внутренние коллизии, их словесный состав, их драматургическая фактура. «Человек-масса», та пьеса, о которой говорится в «Пингвиновском словаре», это драматически оформленное столкновение коллективного экстаза массы и индивидуального экстаза одинокой человеческой души, мрачное, а в социальном смысле — на редкость абстрактное повествование о слиянии, разрыве и смертельной борьбе двух несоединимых экстазов. Так представлял себе драму Толлер в начале 20-х годов, и, конечно же, это ход мысли поэта, а не драматурга. Эрнст Толлер и есть прежде всего поэт, поэт экстатических мигов истории, поэт экстатических жизненных состояний.

Впрочем — и отсюда проистекает подлинный драматизм,— жизнь и экстаз в системе толлеровских представлений чаще всего оказываются в роли антагонистов. Одним из первых писателей 20-х годов Толлер осваивает понятие «пограничной ситуации», ситуации на грани небытия, ситуации обреченного мятежа, самопожертвования или же искупительной жертвы. Лишь в этих ситуациях человек оказывается равным самому себе, и лишь этими ситуациями прокладываются пути человеческой свободы. Все

же остальное в глазах Толлера не имеет особой цены. Все остальное включается в круг столь ненавистной для него прагматики жизни. Этический максимализм Толлера несет в себе реальный, не какой-то метафизический, но социально-конкретный страх, и лишь в этом смысле можно говорить об «истерике», наполняющей его драмы. Пьесы Толлера проникнуты ужасом перед городской обыденностью, городскими соблазнами и даже городским языком, урбанистская тема Толлера гротескна и чуть ли не апокалиптична (почти как у художников-экспрессионистов, у Кирхнера например); при этом никакой сельской идиллии у Толлера нет и не может быть и, наоборот, в интермедиях «Гоп-ля, мы живем!» за очертаниями капиталистического города наших дней проступает лучезарный проект мирового города отдаленной эпохи; в знаменитом берлинском спектакле Пискатора, поставленном в 1927 году, эта двойная проекция была осуществлена с поразившим всех размахом и блеском). Городская обыденность дана Толлером в образах пугающих, брутальных, бесчеловечных. Никто так не описывал общедоступные балаганные аттракционы или же дорогостоящие ресторанные кутежи, ни у кого грошовые простонародные развлечения или же изощренный великосветский гедонизм не представал в таком непривлекательном, в таком отвратительном свете. Толлер ненавидит «ночную жизнь» буржуазного города. Дневная же, социальная, прагматически организованная и прагматически ориентированная жизнь этого города в его пьесах безумна. Дневная обыденность Толлера — это бедлам. Сцены в психиатрической лечебнице перемежаются (в драме «Гоп-ля, мы живем!») со сценами в приемной министра, а психиатр — такая же городская эмблема, как полицейский, банкир, военный.

Герой толлеровской пьесы, в котором угадываются автобиографические черты, говорит: «Я оставляю тебя, безумный мир». Теперь мы знаем, какой ценой были оплачены эти отчаянные, эти гордые строки.

Вот так рисуется упрощенный до схемы, плакатно-поляризованный толлеровский мир, в котором человеку прагматики, олицетворяющему собой социальное и моральное зло, противостоит человек экстаза, мученик и поэт, призванный возбудить и повести за собой безымянный людской коллектив, инертную человеческую массу. Пьесы Толлера утопичны. Утопичен в них поэтический активизм, то новое представление о смысле поэзии и о роли поэта, которое и создало экспрессионистский канон, которое обратило поэзию к политике, к действию, а в конечном итоге — к искупительной жертве. Но эта утопия окрашена в траур-

ные тона. Утопия Толлера возвышенна и неосуществима. В пьесах Толлера рассказывается о страшной судьбе патриотического экстаза 1914—1915 годов («Эуген несчастный»), рисуется картина перерождения мятежного экстаза в 20-х годах («Гоп-ля, мы живем!»). Пьесы Толлера — сумрачные драматические некрологи. В них оплакан жертвенный энтузиазм целого поколения патетически настроенных молодых немцев.

Пьеса же Толлера, показанная «Дойчес театер» в Москве, не похожа ни на одну из его ранних, типично экспрессионистских пьес: это комедия, написанная к тому же в жанре острозлободневного фарса. Фарсы в 20-х годах писали французы, прямые или не очень прямые последователи Жарри, немцы же наполняли свои пьесы мрачным и болезненным драматизмом. В этой же пьесе господствует смех. Ее юмор — совсем не какой-нибудь черный юмор. Грубой фарсовой юмористики здесь тоже нет никакой. Есть лишь легкое неправдоподобие фарса. И есть некоторая, скрытая в случайных репликах персонажей и как бы не принадлежащая им грусть. Фарс грустит, пока персонажи ораторствуют и обделывают свои делишки. Из этой грусти несколько лет спустя возникнут зонги Вайля в фарсовых комедиях Бертольта Брехта. У Толлера лирических зонгов пока еще нет: его пьеса — пьеса предвосхищений.

Прежде всего мы видим здесь предвосхищения исторические, игру с сырой глиной истории, которой еще предстоит оформиться, стать действительностью, обрасти датами и обзавестись лозунгами, подлинным словарем. Прозрения Толлера поражают. Толлер угадал, как будут развиваться события в Германии 20-х годов, какие силы выйдут на социальную арену, какие методы обеспечат им успех и даже каким неуспехом кончится первая попытка. Раньше других Толлер рассказал о пути наверх немецкого нацизма. Написанная в крепости, куда Толлер был заключен (а как он туда попал, мы расскажем позднее), написанная в тюремной камере в 1923 году, после четырехлетнего пребывания в неволе, пьеса «Освобожденный Вотан» демонстрирует понимание ситуации, которое не может не изумить. А ведь Толлер не был аналитиком, холодным летописцем. Толлер, повторим это,— политический активист и поэт. Но в данном случае он мыслит спокойно и здраво. Может быть потому, что вынужден был быть наблюдателем со стороны. А может быть потому, что ясно сознавал, в чем состоит потребность момента: когда массовое сознание злонамеренно воспламенено, на долю поэтов выпадает говорить от имени здравого смысла.

Скажем больше того: здравый взгляд обращен в этой пьесе и на собственно экспрессионистский канон. Толлер оперирует своими основными, постоянными структурными и образными мотивами. Но здесь они образуют не смертельную коллизию, но странный, сомнительный симбиоз. Представлен тот случай, когда экстаз и прагматика действуют совместно, сообща, рука об руку, в общих и опасных для человечества интересах. Конкретно рассказывается о том, как жалкий и ничтожный парикмахер, пародия на Фигаро Бомарше, неудачник и прожектер, задумал спасти «гниющую, разлагающуюся Европу» и с этой целью организовал компанию на паях, акционерное общество по эмиграции в «девственный лес» Нового Света. Все это фикция, бред полувоспаленного мозга, даже не элементарное мошенничество, не уголовно наказуемый обман. Все это риторика, сон и чисто идеологическая авантюра. Но подворачивается отставной коммерсант и циничный делец, который берет дело в свои многоопытные руки. Затевается коммерческая афера, грандиознейший блеф. Из организованной массовой истерики (вот она, «истерика» толлеровских пьес) извлекаются реальные политические и финансовые дивиденды. Возбужденную толпу дурачат к ее удовольствию и у нее на глазах. Лишь сам парикмахер по имени Вотан, беззастенчивый и неистовый враль, продолжает верить в истинность своих слов. Этим он привлекает сердца, души и капиталы.

По сюжету комедия Толлера — предвосхищение многих подобных же иронически-авантюрных пьес. Даже фильм Чаплина «Великий диктатор» в неожиданном повороте использует некоторые из ее мотивов. Фарс Толлера — у истоков безбрежной литературы, в которой рассказывается, из какого материала делаются диктаторы, как создаются кумиры и как фабрикуется коллективный психоз. Но у Толлера есть своя важная тема. Герой Толлера Вотан не столько диктатор, сколько поэт. Безумный, бездарный, но все же поэт. Поэт национального возрождения. Поэт чистой расы и сильного кулака. Поэт агрессивной, но подаваемой как выстраданная, идеи. Казалось бы легкомысленный фарс Толлера расширяет наш взгляд на генеалогию и на ресурсы нацизма. В качестве социальных олицетворений нацизма мы привыкли видеть погромщика-лавочника и милитариста — убийцу и палача. Толлер свидетельствует о том, что плохие — или же обезумевшие — поэты тоже сыграли свою немаловажную роль, и это свидетельство очевидца. Присутствие же за спиной поэта дельца вводит в пьесу характерную проблематику эпохи.

В 10-х годах в европейском театре чрезвычайную популярность

приобрел мотив марионетки — воплощение вечной и неизувеченной театральности, а с другой стороны, легкий, почти водяной знак некоторых необратимых процессов, грозящих поработить социальную жизнь.

В театре 20-х годов, особенно в театре немецком и особенно в немецком кино, место изящной марионетки занял зловещий медиум, что чрезвычайно утяжелило художественный язык и что олицетворяло не только тотальную подчиненность человека, «действуемого» извне, но и окружающую его атмосферу страха. Никто не знает, что можно ждать от такого человека. Никто не понимает, откуда и с чем он пришел. Экспрессионистская светотень придавала ему характер загадочный и масштаб непомерный. Вотан у Толлера — медиум комедийный, лишенный мистического ореола и получивший подлинный свой масштаб. В таком виде он тоже достаточно значим.

«Вотан» — театральная пьеса, и актеры «Дойчес театер» разыграли ее со вкусом и блеском, с уверенным мастерством. Им доставляет видимое удовольствие играть политический фарс, и, кроме того, они хорошо знают, как это надо делать. Условия соблюдены: спектакль простодушен и очень умен, ярок по краскам и строг по конструкции, по своей внутренней форме. Лапидарная режиссура А. Ланга, избегая сложного метафоризма, предоставляет площадку актерской игре, добиваясь лишь одного — стилистической цельности, стилистического единства. В спектакле есть стиль или, если угодно, манера. В нем сближены старая комедия и современный памфлет, в нем соединены черты традиционного и новейшего фарса. Стихия физиологического веселья, которую допускает и даже требует фарс, приобретает здесь некоторый химерический отпечаток. Мы в мире физиологически четко обрисованных персонажей, физиологически густо раскрашенных страстей, но все это — бред, фикция, химера. Обыгрываются высокий рост одного из героев, телесность другого, тщедушие третьего; играется жалкий идиотизм, пронырливость, тупость, помноженная на восторг; показана изголодавшаяся женская страсть; и даже сцена бритья поставлена так, как если бы худосочный парикмахер захотел задушить, зарезать или чуть ли не (фарс толкает на то) изнасиловать своего массивного клиента; в простейшие сценические действия вносятся снижающие подробности, в простейшие реплики — огрубляющий их подтекст, и вся эта фарсовая живописность (призванная показать неудовлетворенную и подавленную, неузнаваемо искаженную естественную природу людей), вся эта, повторяем, фарсовая живописность стирается,

снимается каким-то невидимым усилием режиссуры и видимыми стараниями блестящей по графике актерской игры. Мы имеем в виду игру Кристиана Грасхофа, исполнителя заглавной роли в спектакле.

Конечно, и Хорст Химер в роли отставного коммерсанта Шляйма очень хорош. Играется дьявол, коммерческий Мефистофель. Кроме того, играется социальная маска некоторого люмпен-управляющего, люмпен-дельца. В спектакле вообще эффектно разыграна намеченная Толлером тема люмпен-аристократии, тема отставных генералов, фрейлин, богачей; есть даже отставной трагик императорских театров. Среди них Шляйм — самый деятельный, самый бессовестный, наиболее прозорливый. А в образе Вотана люмпеновская тема получает почти надреальный, почти мифологический и очень комический смысл; отставное божество (бог Вотан — из Вагнера и из древних северных мифов), отставной Фауст, отставной великогерманский дух. При этом роль строится психологически достоверно. Актер ни на секунду не теряет пластического ощущения своего несколько призрачного действующего лица, своего агрессивного, но несколько бесплотного персонажа. С бледной физиономией, всегда без улыбки, сжигаемый каким-то несогревающим и очень злобным огнем, этот человек говорит без умолку и без связи в словах. Он ненавидит молчание. Он ненавидит весь свет. И конечно же, он ненавидит смех, юмор, веселую шутку. Он преисполнен серьезности, этот тщедушный маньяк, исповедующий культ силы. Вотан — насильник в своих тайных мечтах, на женщин он действует неотразимо. В сущности, он обращается только к ним. В экзальтированных проповедях на тему «девственного леса» слышится эротическое наваждение, несдержанный эротический гнев. Это вообще популярный мотив немецких театральных насмешек послевоенных 20-х годов, от оперы Хиндемита «Убийца, надежда женщин» до «Трехгрошовой оперы» Брехта и Вайля, в которой мимоходом и с утонченным остроумием затронута сходная тема. Но Вотан не Мэкки, он Хлестаков. Сцена вранья длится на протяжении всего спектакля.

Вот неожиданность, одна из тех, на которые щедр театр. Такими неожиданностями театр вознаграждает преданных театралов. Идя на спектакль «Дойчес театер», мы думали увидеть что-то от Рейнхардта, может быть, что-то от Пискатора, безусловно что-то от Брехта. Вполне вероятно, что все это в спектакль как-то вошло, но предоставим об этом судить более проницательным критикам, более подготовленным специалистам. Нас захва-

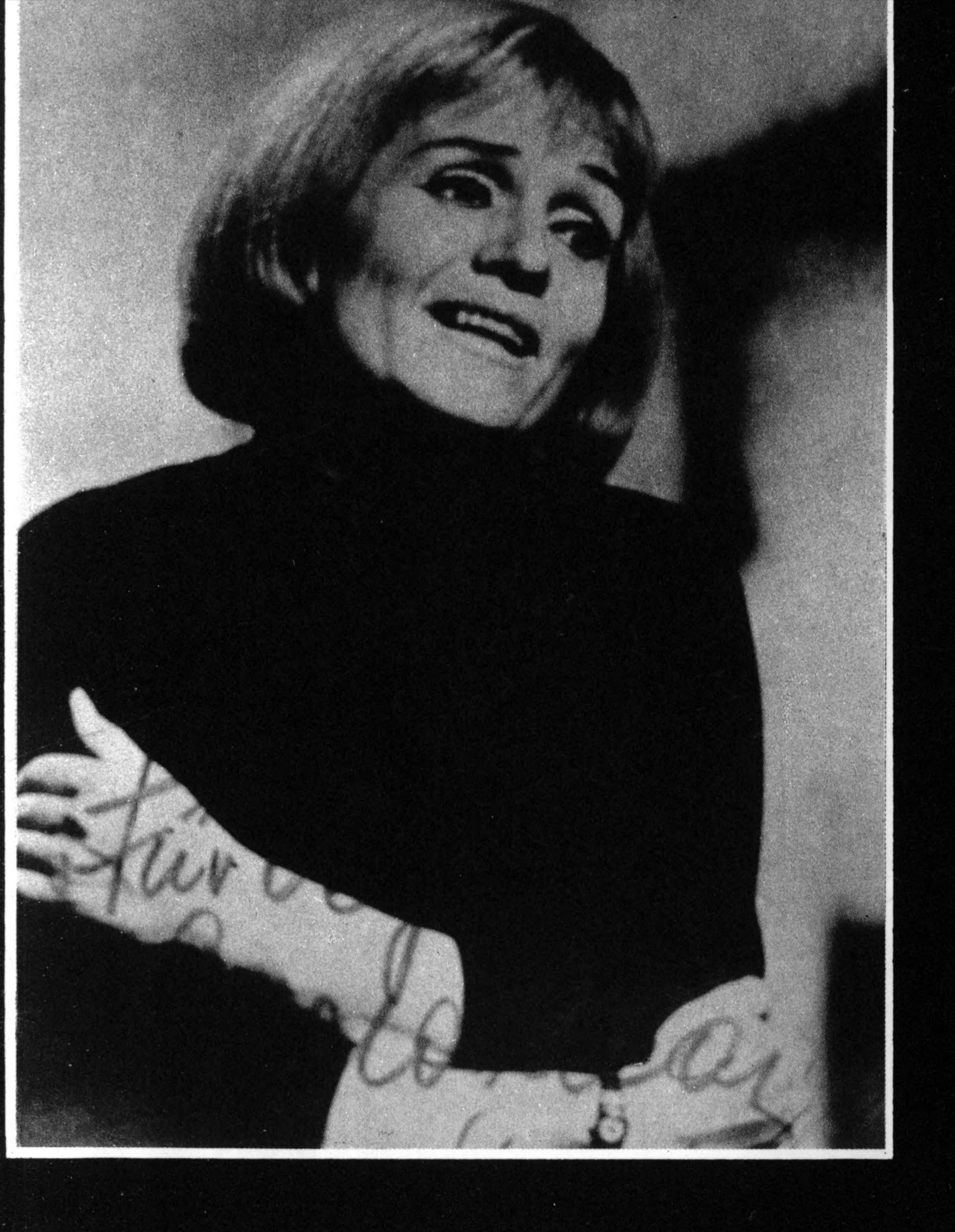
тила другая аналогия, мы услышали эхо других театральных легенд. Тень Михаила Чехова присутствовала в этом очень немецком и вполне современном спектакле. Виртуозное искусство химер, пластика вспыхивающих и пугающих озарений. Во всяком случае, мы лучше представили себе, как играли Хлестакова в русском театре 20-х годов и как понимали этот вечный театральный образ.

Возвращаясь в Эрнсту Толлеру, можно сказать, что подобная стилистика не чужда его пьесе, его художественному мышлению, драматургическому языку. Он в своей мятежной душе таил тревогу, мгла молчаливого одиночества застилала блеск его выразительных, сверкающих глаз. Это кажется странным для политического активиста. Это и в самом деле странно для человека, который подростком ушел из семьи, юношей успел обойти пешком чуть ли не половину Европы, молодым человеком ушел добровольцем на фронт, вернулся оттуда инвалидом войны и все еще очень молодым человеком (ему не было и тридцати лет), стал одним из руководителей первой и второй Баварской республики. После разгрома ее он оказался в крепости, в специальной тюрьме. Несколько раз его арестовывали и прежде. Несмотря на подобный опыт (к которому надо прибавить участие в испанских боях), Толлер чувствовал себя в жизни, судя по всему, неуютно. Его преследовало чувство вины. Ему казалось, что руки его обагрены напрасно пролитой на фронтах империалистической войны кровью. Его мучило то, что он жив, а товарищи не вернулись после боев и восстаний. Памяти прошлого он был привязан, может быть, даже чрезмерно. И когда в минуту депрессии прошлое его позвало, он дал увести себя, он не нашел в себе желания и сил сопротивляться.

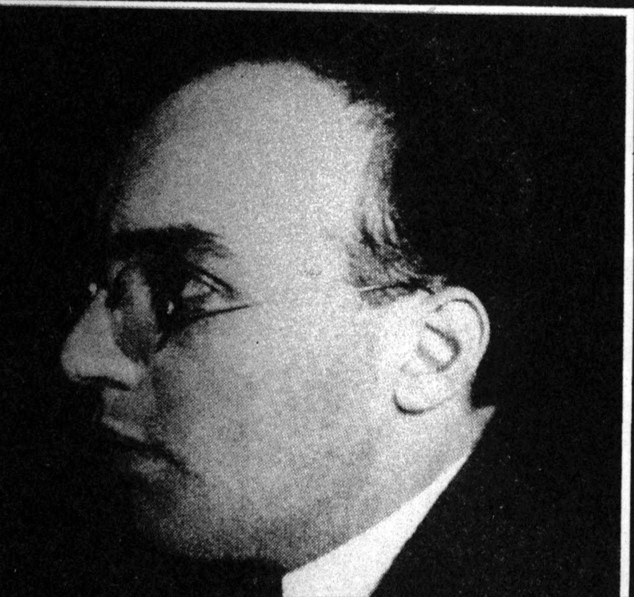
P. S. В заключении — отрывок из письма Толлера немецкому рабочему, написанного в 20-х годах. Фразеология письма типична для тех лет, но сама мысль — мысль о независимости искусства — была достаточно смелой для политического активиста левого толка. Читая письмо, понимаешь, насколько Толлер был одинок и в какой мере его горькая судьба была предопределена и трагический конец неизбежен.

«Меня называли буржуйским сынком, да, по рождению я сын буржуа. Но когда я узнал, что наше общественное устройство основано на социальной несправедливости, я перешел на сторону рабочих. Сейчас много говорят о пролетарском искусстве. Оно нам необходимо, но его не создашь на основе программы. Вечные человеческие проблемы, как они предстают пролетарию,— только

таким может быть содержание пролетарского искусства. В задачи пролетарского искусства не входит распространение в массах каких-либо партийных резолюций, пусть этим занимается агитация. Пролетарская судьба, жизнь, нужда, борьба и мечта масс придадут облику пролетарского искусства свои особые черты. Но в конечном счете и пролетарский поэт не может отгораживаться от трагичности человеческой жизни, которая проявляется в пролетарии точно так же, как в буржуа... В произведениях революционеров воспевается борьба и борющийся человек. Разве мы любим борьбу ради борьбы! Борьба — это средство, так же как является средством политика. Без борьбы, без политики мы — металл, по которому бьет молот. А мы должны быть молотом, который бьет по металлу. Разве мы не мечтаем о сообществе, которое больше не будет перемалывать себя в низкопробных столкновениях политиков как социального типа? Об обществе, которое, не зная голода и страха, живет благородным счастьем, благородным страданием?»



После концерта Гизелы Май



Бертольт Брехт

Курт Вайль

Гизела Май, актриса «Берлинского ансамбля», демонстрирует новый концертный стиль, возникший на стыке философии и эстрады. Сближается то, что всегда враждовало: безжалостные философские истины и легкомысленный эстрадный блеск, куплет и сентенция, чарльстон и максима. Гизела Май владеет этим жанром легко, потому что сама школа «Берлинского ансамбля» поощряет подобное искусство. Она мастер миниатюры, эскизно-отточенной, эмоционально насыщенной, но графически скупой, ей дан дар пения-декламации, пения-речитатива. Ее пение — муки любви, рассказанные на языке, утратившем сентиментальность. Впрочем, в ее пении не только любовь: Гизела Май поет зонги Брехта. Это жестокие романсы в прямом смысле слова, романсы без слез, и в них главной проблемой, от которой никуда не уйти, становится не проблема «стоит ли жить», но проблема «как выжить». Это притчи-новеллы о девушках, вынужденных вести борьбу за существование, полагаясь на себя и лишь на себя: на свою привлекательность, на свой ум, а изредка — но только изредка — на свою удачу. В пении Гизелы Май все это есть — и мудрость, оплаченная слишком дорогой ценой, и женский опыт, приобретенный слишком рано. Но кроме того в ее пении есть деликатность, чеховская краска в мире брехтовских слов, деликатность души, вырвавшейся — или не вырвавшейся — из ада, деликатность там, где все вынуждены держать друг друга за глотку. Ортодоксальные приверженцы брехтовского стиля недовольны и удивлены: они находят, что Гизела Май нарушает догму. Что ж, это так. Мы помним Елену Вайгель — мамашу Кураж, старуху, в которую ударила молния и которая продолжала торговаться из-за грошей. Мы помним, как она пела — хриплым голосом, безжалостно и бесстыдно. Может быть, такое искусство не под силу актрисам 70-х годов. А может быть, у актрис 70-х годов иной взгляд на человеческое пение или, по крайней мере, иной взгляд на Брехта. Гизела Май поет саркастически-безутешно. Саркастический тон требуется ситуациями и поэтикой брехтовских пьес, безутешность привнесена самой певицей. В дидактике Брехте она распознает близкого себе лирического певца. Своим четким сопрано она извлекает из насмешливых агрессивных баллад нежную затихающую мелодию и даже скрытую рыдающую ноту. Но это именно брехтовские зонги, а не французская шансон, с ее открытым темпераментом, где эмоции музыки помножены на эмоции слов, где исполнительницам дано упиться своими страданиями и своими страстями. Гизела Май эмоциональна почти как Эдит Пиаф. И все-таки — повторим — стиль ее основан на скрытом

чувстве, жесткой дикции и строгом жесте. Когда внутри все кипит, а на лице улыбка — Гизела Май достигает своей цели. Она поет в образе женщины, которая слишком умна, чтобы тратить эмоции попусту, и слишком страстна, чтобы не воспламеняться поминутно. Она поет психологически нетривиально. Музыка в душе и трезвость в мыслях — ее манера и ее секрет. Других бы истерзало подобное противоречие. Гизела Май благодаря ему существует.

Благодаря ему в репертуаре Гизелы Май поэт Бертольт Брехт и композитор Курт Вайль: она поет зонги из «Трехгрошовой оперы», «Махагони» и «Хэппи-энда». Помимо того, в Немецком национальном театре Гизела Май играет балет с зонгами Брехта — Вайля «Семь смертных грехов мещанина», точно специально написанный для нее. В балете две героини: Анна I и Анна II, одна с трезвостью в мыслях, другая с музыкой в душе, одна сверхрассудительна, другая сверхэмоциональна. Анна I и Анна II — сестры, но также и двойники,— обычный для раннего Брехта чисто механический способ прямого внешнего олицетворения внутренних психологических коллизий. Психологический театр и вообще традиционную психологию Брехт в молодости не очень-то отличал, зато увлекался механикой, всяческой механикой: механикой социальных отношений, механикой художественного монтажа, механикой интимных связей. Идею крэговской марионетки Брехт осуществлял с вызывающей прямолинейностью, в своих дидактических интересах и на свой лад, как, впрочем, и пиранделлову коллизию лица и маски. Уже потому ему нужен был соавтор-музыкант, мелодист и лирик: мелодия возвращала душу марионеткам, персонажам брехтовских пьес, и придавала человеческую мотивацию механической логике театральных превращений.

Но кроме того, Брехт любил и умел петь под гитару.

Он сочинял дерзкие городские баллады, подобно тому, как это делал его предшественник, Франк Ведекинд, поэт, драматург, автор знаменитых пьес «Лулу» и «Ящик Пандоры».

Его любимые поэты — Киплинг, Рембо и Вийон. Пять переработанных стихотворений Вийона вошли в «Трехгрошовую оперу» в качестве зонгов.

Вийон был повешен, а Рембо вошел в историю как «прóклятый поэт», этим он и дорог молодому Бертольту Брехту. Потому что молодой Брехт стремится сорвать невероятный куш, поставив сразу и на орла, и на решку: он хочет завоевать деловой успех и хочет стать «прóклятым поэтом».

Как этого добиться, он знает лучше других. В нем совмещаются писатель, политик и импресарио высшего класса. Сразу и Дя-

гилев, и Рейнхардт, и Карл Либкнехт. Формулу делового успеха он выводит с той же точностью, что и формулу театрального стиля и формулу классовой борьбы. Он не сомневается в том, что такая формула есть и что каждый уважающий себя артист должен знать ее не понаслышке. Самому же Брехту совершенно ясна духовная ситуация конца 20-х годов или, как он предпочел бы говорить, духовная конъюнктура. Высокие истины пали в цене, в цене пали и высокие жанры. Опера, если уж начинать с оперы (а в империи Вагнера лучше всего начинать с нее), должна быть сниженной, должна быть эстрадной и джазовой по языку, люмпенской по ситуациям и словарю, должна быть (подсказка Лиона Фейхтвангера) «трехгрошовой». Вот тогда-то патриоты-вагнерианцы поднимут крик, вот тогда-то Брехт будет увенчан титулом «прóклятого поэта». Но новая ситуация породила новую атмосферу, новый жизненный стиль, сломала многие искусственный барьеры. Берлинские кабаре 20-х годов возникли из этой потребности в общении одиноких опустошенных послевоенных людей, из этого тяготения друг к другу,— и Брехт понял, насколько важен новый опыт. Превращать театр в кабаре он, разумеется, не хотел. Кабаре, как он считал, эксплуатирует ночной расслабляющий дурман, а Брехт искал способы активно воздействовать на бодрствующий ум, на трезвый рассудок. И все-таки песенки-шлягеры необходимы, и композитор ночной музыки необходим, а потому рядом с двадцатидевятилетним Бертольтом Брехтом возник двадцатисемилетний Курт Вайль, в недавнем прошлом — авангардист экспрессионистского толка, а по своей глубинной структуре — неоклассик. Как, впрочем, и сам Брехт. Так возникли зонги-ноктюрны, единственные в своем роде вокальные ноктюрны, в которых в равной пропорции намешаны насмешка и печаль, берущее за душу шлягерное тепло и почти бессердечная — остраненная — неоклассическая холодность. «Луна Алабамы» — первый такой ноктюрн, лейтмотив первой совместной оперы Брехта — Вайля, дополненной затем и получившей название «Возвышение и падение города Махагони». И так возникли оперы-зонги, уводящие в городскую ночь — но без ночной мистики, без экспрессионистской ночной светотени.

По общему типу это оперы-афоризмы, торопливо афористичные в музыке и стихах, в репликах и ритмах. Они основаны на музыкальном городском фольклоре 20-х годов, а их иронический пафос вдохновляется новейшей городской моралью. В них действуют герои, чей бог — откровенность, не знающая стыда, немыслимая по цинизму, неподражаемая по остроумию. Это оперы о

тех, кто побеждает в жизненной борьбе, и о том, как победить в жизненной схватке. В последующие годы, после прихода к власти наци, Брехт придаст своей теме острый политический характер. В ранних пьесах изображены не политические гангстеры, но уголовники, подонки и дельцы, агрессоры в пиджаках и фраках. Разница невелика: философия успеха, принятая здесь, заключается в том, чтобы не дать поработить себя чувствам. Кто дал волю чувствам, тот погиб. Кто победил в себе чувства, тот одержал победу и в жизни. Однако музыка этой простейшей философии не подчинена: зонги опер строятся на коллизии циничеких слов и чувствительных мелодий. Откликаясь на джазовые ритмы, на модный регтайм, напевы Вайля лишены джазовой агрессивности. Они искусительно-печальны. Они рождают образ далекого и недостижимого джазового Эльдорадо. Это не музыка успеха, не музыка борьбы, совсем не музыка завоевания. Фокстроты и танго Вайля — танцы людей, которым некуда спешить. В этих танцах нет опьянения, нет угара. В них есть нежность на миг — минута нежности, возникающей ниоткуда. Чад страсти или чад веселья, то, чем умели наполнять свои дансантные фантазии Кальман или Оффенбах,— как все это далеко от того, что наполняет дансантные зонги Вайля. Они синкопированы, ритмически оживлены, но посреди беспечных синкоп и оживления ударных вдруг начинает звучать блюзовая фраза, похожая и на напев шарманки. Она подкатывает как волна, на мгновение она сжимает сердце. Настроения Европы конца 20-х годов Вайль выразил с помощью подобия негритянского блюза. Он слил воедино то, что звучало порознь: музыку предчувствий и музыку воспоминаний. Из этих тревожных предчувствий, из памяти недавних окопных лет, наконец из непосредственных впечатлений деловой горячки 20-х годов возникла легкомысленно-горькая философия «Трехгрошовой оперы»: танго стоит банковского счета. У музыковедов принято считать, что Вайль иронизирует над танцевальными формами своей эпохи, осмеивает блюз, танго и фокстрот. Все обстоит наоборот: это танго, которое иронизирует над деловым миром, это фокстрот, который издевается над деловыми людьми, не сознающими, что летят в пропасть. Душа сохранилась в дансинге — так, по-видимому, думали Брехт и Вайль, но точно так же думали и герои хемингуэевской «Фиесты». В насмешливых интонациях Курта Вайля мы слышим не только отзвуки кабаре, но и отголоски тех дней, когда потерянное поколение пришло в жизнь — и в литературу.

Таков эмоциональный подтекст «Трехгрошовой оперы», напи-

санной и поставленной в 1928 году. Конкретный ее текст тоже не лишен дьявольской иронии и драматического смысла. «Трехгрошовая» основана на интеллектуальной игре, на несовпадении жанра и главного персонажа. Жанр авантюрный или балладный, а персонаж — мнимый авантюрист, мнимый герой баллады. В прологе оперы нищий певец поет зонг о Мэкки-Ноже, самый знаменитый зонг Брехта и Вайля. Слова зонга — уличная легенда, городской миф, жестокая урбанистская сказка. Мэкки-Нож — человек-невидимка, повсюду оставляющий кровавый след, человек ниоткуда, наводящий страх на обеспеченных и благополучных. Но в эпизодах пьесы совсем другой Мэкки-Нож, и не только потому, что он надежно прикрыт и работает заодно с высоким полицейским чином. Макхит по кличке Мэкки-Нож — не романтический гангстер, но выскочка-мещанин, изображающий респектабельного буржуа, во всяком случае он помешан на хорошем тоне. Остроумнейшая — и вполне в духе Брехта — деталь: неожиданный поворот, какой получает тема «ножа» в сцене свадьбы. Макхит негодует, что его подручные, лондонские воры из самых низов, пользуются ножом, чтобы есть рыбу. Брехт верен себе и помещает романтический реквизит в бытовой контекст, отсылает его в столовую и на кухню. Сама же свадьба для Макхита-Мэкки обязательный обряд, он проводит его торжественно и очень серьезно. Серьезность — главная его черта, и в этой пьесе, где все шутят, и шутят очень находчиво, очень зло, Макхит-Мэкки — единственный персонаж, лишенный чувства юмора, не умеющий смеяться. Поэтому он неуловимо комичен. Комичный гангстер или комичный Дон Жуан — конечно, нонсенс, абсурд, но Макхит не гангстер и не Дон Жуан, это брачный аферист, к тому же скучный и сентиментальный. И вся его сентиментальность, и весь его хороший тон — из спектаклей великосветской оперетты, где он учился манерам у героев-любовников и теноров,— недаром на роль Макхита-Мэкки был приглашен Гаральд Паульсен, премьер берлинского театра оперетты.

К сожалению, однако, многочисленные актеры разных стран, играя роль Макхита, играют Мэкки-Ножа, совершенно не вчитываясь в текст пьесы. А текст недвусмыслен, как и брехтовская мысль — столкнуть истину и легенду. В легенде Мэкки-Нож, Пантера-Браун, Дженни-Малина, а в жизни гангстер-обыватель, полицейский-трус и благонамеренная проститутка. И хотя жизнь то и дело преподносит урок, власть легенды настолько велика, что жертвами ее становятся сами мошенники, сами персонажи спектакля. Такова фабула пьесы, ее дидактический план, но в

ней присутствует и лирический план: «Трехгрошовая опера» — опера-элегия, прощание с романтическими мечтами. Тема прощания развита в опере достаточно широко, а ее кульминация — песенка Полли, баллада о пиратке Дженни. Спев ее, Полли словно откладывает в сторону маску и оказывается собой, деловой и предприимчивой мещанкой. «Трехгрошовая опера» — опера о времени, когда бунт уже выглядит как сказка, как сон, а нищета становится позором. Единственный трагический персонаж оперы — уличный полуслепой певец: он все еще верит в бесстрашных разбойников и нищих поэтов. Но жизнь проносится мимо него. Поэтому его баллада — зонг о Мэкки-Ноже — столь грустна, столь меланхолична.

Зонг о Мэкки-Ноже — пример мышления Курта Вайля, пластичности его языка, амбивалентности его музы. По поверхностному впечатлению это типичный танцевальный шлягер 20-х годов, а по своей более скрытой мелодике — траурный марш, «dance macabre». Его можно играть на похоронах, но и на праздничном торжестве, в крематории и в ресторане. Интонационный образ зонга одновременно отчетлив и неуловим, так же как и его ритмическая структура. Это и в самом деле театральный зонг, построенный на игре музыкального лица и музыкальной маски.

Загадочная музыка зонга о Мэкки-Ноже вот уже более полувека вызывает интерес певцов и инструменталистов. Зонг пели Луи Армстронг и Элла Фитцжеральд, каждый — на свой лад, а скрипичное переложение играл Яша Хейфец. Это тем более удивительно, что из оркестра «Трехгрошовой» скрипки удалены и своеобразный тембровый колорит — жесткий и гулкий — рождается из комбинации духовых и ударных. Но не случайно Вайль в молодости написал скрипичный концерт, скрипичная мелодика входит в состав любых его пьес, любых его инструментальных композиций. Чуткое ухо скрипача уловило в грубоватой балладе нежнейший напев, и свою транскрипцию Хейфец играл так, как ее мог играть какой-либо берлинский Гамбринус.

Иными словами, зонг о Мэкки-Ноже легко поддается любой аранжировке, любой интерпретации, его можно петь грандиозно и весело, как пел Армстронг, можно — назидательно, как пел сам Брехт, а можно — скорбно. Природа творчества Вайля женственна, женственна в той же мере, в какой мужественен Брехт-поэт и Брехт-драматург, и это во многом объясняет их шестилетний альянс, а также различие манер и распределение интересов. Брехт любил, особенно в начале пути, подчеркнутую брутальность слов, образов, ситуаций. Он писал свои пьесы не для слабо-

нервных. В «Махагони», например, сцена изображает ринг, а начало эпизодов отмечается ударом гонга. Но Брехт это Брехт, апологетом грубой силы он не был. Он был, повторим еще раз, драматургом-бунтовщиком, «прóклятым поэтом». Работавший санитаром в госпитале во время первой мировой войны, Брехт — и в этом его отличие от писателей-ветеранов, и в этом его смелость, независимость, его бунт — на всю жизнь сохранил скептическое недоверие к мужскому воинскому братству. И ранняя его пьеса «Что тот солдат, что этот» (или, иначе, «Человек есть человек»), и цикл его последующих пьес — дискредитация мужского сообщества, разрушение мира мужской солидарности, осмеяние легенды о мужской бескорыстной дружбе. Этому посвящены «Махагони», «Трехгрошовая опера», «Хэппи-энд» — произведения, написанные сообща с Вайлем. Но в них, как и в других пьесах Брехта (а самые знаменитые: «Добрый человек из Сезуана» и «Мамаша Кураж и ее дети»), есть и другой важнейший мотив: женщина среди мужчин, женщина в притоне или на войне, женщина на фабрике или на скотобойне. Вот этот мотив прежде всего подхватывает Курт Вайль, внося в него и скрытый драматизм, и скрытое изящество, и скрытую нежность. Уже в конце 20-х годов Курт Вайль понимает, и это делает ему честь, что тут одна из наиболее горестных тем наступившего века. Растоптанная женственность, женственность, растоптанная не до конца, женственность, отрекшаяся от себя, женственность, не сумевшая до конца от себя отречься,— всему этому Вайль нашел интонации, гармонические ходы, инструментовку. Попутно Вайль создал серию портретов-миниатюр, моментальных зарисовок девушек 20-х годов, девушек послевоенной Европы. Каждый его зонг — это и есть портрет, острый, наблюдательный, лаконичный. А лучший из них — зонг-портрет Полли.

Баллада о пиратке Дженни, которую Полли поет, очень проста, очень таинственна, и, как почти все зонги Вайля, она строится на контрасте. Бодрый куплетный речитатив, деловой, рассудительный, совсем не сентиментальный, и завершающая мелодическая фраза, исполненная чистейшего простодушия и детской, прямотаки ангельской красоты,— таков образ Полли, как ее изображает Курт Вайль: энергичная девушка с быстрой походкой, легкая на подъем, в душе же ее — совершенно фантастические грезы.

Брехт, как мы помним, монтирует этот образ из тех же элементов, но соединяет их не так: прелестная наивная девушка, проведя с Маккхитом свадебную ночь, теряет наивность, забывает свои детские сны, становится женщиной, предприимчивой и про-

заичной. И кстати сказать, почему она названа этим именем — Полли?

У Брехта в молодости была киплинговская страсть к колониальным географическим названиям и фамильярно-уменьшительным английским именам. Вот эти имена: Джонни, Джимми, Дженни, Мэкки, Полли — двусложные образования с ударением на первом слоге и двойными согласными перед вторым, упорными удвоенными согласными, дающими упругое чувство звука. Словно щипок хорошо натянутой гитарной струны. Или же аккорд, взятый на гитаре. Гитарная фонетика имен — то, что прежде всего создает звуковое пространство «Трехгрошовой оперы» и «Махагони». Эти имена произносятся множество раз, по всякому поводу, в тексте и зонгах. Брехт использует любую возможность, чтобы дать им прозвучать. Но имя Полли окружает особый ореол — не только фонетический и не только англоязычный. Можно предположить, что это дань Брехта Марии Бабановой и Всеволоду Мейерхольду. В 1923 году Мейерхольд поставил в Театре Революции, в Москве, «Доходное место» с Бабановой в роли Полины. Спектакль Мейерхольда предвосхитил многое из того, о чем думали Брехт и Вайль, он тоже рассказывал о спаде романтической волны и о наступлении вековых мещанских буден. Мещанству Мейерхольд дал образ, эстетику, колорит, а Полинька Бабановой стала утонченным, почти мирискусническим воплощением мещанского стиля. С той лишь разницей, что мирискусники рисовали маркиз, а Бабанова сыграла барышню из Замоскворечья. Остается гадать, кто из постановщиков «Трехгрошовой» видел спектакль в Москве, но несомненно: они о нем знали. На пластинке 1928 года (всего, после Гитлера, их сохранилось несколько штук) Лота Ленья, жена Курта Вайля, поет зонги Полли прозрачным, высоким и тонким, бабановским голоском — совпадение едва ли случайно. Так, как Бабанова, в Берлине в те годы не пел никто — ни популярная Роза Валетти, ни молодая и пока никому не известная Марлен Дитрих.

Марлен Дитрих создала маску Марлен, актрисы из легенды. Марлен — это слава, молва, баснословные гонорары, баснословное жизнелюбие, непроницаемое лицо, пелерина из горностая. Марлен — это пощечина «третьему рейху», Марлен — это роли в роскошных боевиках, Марлен — это манера петь лирику отрывистыми фразами, похожими на слова военной команды. Марлен — это стройная выправка шестнадцатилетнего выпускника

Сен-Сира, восторженного выпускника, гибнущего в первом бою, как Петя Ростов из «Войны и мира». Марлен Дитрих — дочь полковника-фронтовика, отсюда военная косточка, отсюда горделивая поза. Тем эффектнее ее пластика звезды кабаре. И тем сильнее забирает ее грудной речитатив, когда в нем открывается бездонная женственность, которая есть сущность немецкой песни (Lied) и которая способна отогреть насмерть промерзших. Марлен Дитрих не столько певица-вамп, сколько певица-маркитантка (она, кстати, мечтала сыграть Мамашу Кураж в пьесе Брехта). Недостаточно сказать, что Марлен Дитрих поет для мужчин, Марлен Дитрих поет для солдат (и она пела солдатам, воевавшим в Европе). Она нашла интонацию, умеющую разбередить окопную тоску всех взрослых мужчин, даже не побывавших на фронте. Вот откуда ее успех, и вот в чем ее гениальность. И все эти блестки, бриллианты, этот горностаевый шлейф кажутся нужными не только ей: Марлен — образ солдатской мечты, окопное «чудное мгновенье».

Она начинала в небольших берлинских театриках двадцатых годов, входивших в огромное предприятие Макса Рейнхардта. Ее театральная карьера совершенно не удалась. Маэстро так ее и не заметил. Белокурая, полнотелая, без всяких следов порочности на хорошеньком простодушном лице, Марлен Дитрих должна была показаться Рейнхардту типичной берлинской мещаночкой, какой в сущности она и была, несмотря на свою голубую кровь и принадлежность старинному прусскому офицерскому роду. И лишь венский мечтатель и голливудский виртуоз Джозеф фон Штернберг угадал ее другую судьбу, распознав в ней актрису на роль «фатальных женщин». Но прежде она сыграла у него Лолу-Лолу, бродячую полуцирковую певичку. Фильм «Голубой ангел» был поставлен Штернбергом в Германии, в 1930 году, и это, конечно, великий фильм, единственный великий фильм блистательного голливудского режиссера. И роль Лолы-Лолы, увы, тоже единственная великая роль несравненной Марлен, столь удавшаяся, может быть, и потому, что здесь она еще не в образе ослепительной кинозвезды, которая должна завоевать мир или же навсегда исчезнуть с экрана. В «Голубом ангеле» Марлен Дитрих — ни на что особенное не рассчитывающая дебютантка. Получится — хорошо, не получится — тоже не позор и не катастрофа. Несколько лет неудач, несколько сезонов незаметных ролей накопили в ней изрядный запас скепсиса относительно самой себя, поэтому она играет ненапряженно, непостижимо легко — совсем не так, как самолюбивый Эмиль Яннингс, ее





Марлен Дитрих

партнер, главный персонаж фильма. Здесь впервые обнаружило себя то, что потом — в Голливуде — отчасти исчезнет, а еще потом — на эстраде — вернется вновь: песенная природа дарования Марлен, отсутствие усилия, божественная внутренняя свобода. В соединении со стройной длинноногой фигурой и нежным прерафаэлитским лицом это и создает образ Афродиты — а может быть, Леды — киноэкрана.

Но для этого ей придется похудеть, изменить очерк и само выражение лица, найти и выработать свою неподражаемую летящую и чуть-чуть неловкую — плечом вперед — походку. Ей надо будет истребить все детское в себе, всякое напоминание о барышне или девушке-подростке. Ей надо будет стать и самой элегантной, и самой экстравагантной дамой Нового Света. А пока что мы встречаем ее в тесной захламленной каморке портовой гостиницы, похожей на портовый притон, в широкополой ковбойской шляпе, облегающей тело комбинации и черных — на подвязках — чулках, мы видим коленки, подмышки (верх эротической смелости 30-х годов) и дерзкие смеющиеся глаза, мы слышим ее пение, воркующие слова о любви, и мы понимаем, что в этом голосе не только порок, но и покой, а в этой каморке не только разгром, но и уют, и что, конечно, голубой ангел (так называется полугостиница-полупритон) — это еще и она, Лола-Лола, и сама Марлен, и что, наверное, редко когда соблазн бывал столь дьявольски бесстыж и столь ангельски безгрешен. Противиться такому соблазну нельзя. Персонаж Яннингса, туповатый учитель Гнус, испытал это в полной мере. И что о нем говорить, если два десятилетия спустя сам Набоков, по видимости, не без оглядки на Лолу-Лолу, придумал свою Лолиту, написал свой знаменитый роман, и в нем сходная тема (девочка и стареющий педагог), хотя, несомненно, тут другой возраст, другая среда и другая эротика, более жесткая, безрадостная и больная. В «Лолите» нет музыки, лишь ослепительный блеск техники, блеск художественного мастерства. Но ведь то же можно сказать о Дитрих в голливудских боевиках, в тех фильмах, где была найдена маска Марлен и которые ставил очарованный ею Штернберг.

Его называли «Леонардо кинокамеры» и называли так не напрасно. В его фильмах присутствовал тот загадочный рассеянный свет, который с Леонардовых времен называется «sfumato», Марлен Дитрих чувствовала себя в этих фильмах как рыба в воде: она была идеальной актрисой кинематографического «sfumato». Но главное, Штернберг увидел в Марлен нечто, напоминавшее саму Леонардову модель,— неизъяснимую нежность лица и та-

кую же неизъяснимую душевную жесткость. В эпоху Ренессанса этот тип тоже имел название «la belle dame sans merci» — прекрасная и немилосердная дама. Это, конечно, имеет мало общего с подлинной Дитрих (которую Бог наградил добротой и даром восторженного отношения к талантливым мужчинам), но это стало амплуа Марлен, ее второй актерской натурой. Непроницаемость и бесстрастность отличает всех ее героинь, так же как загадочная анонимность. Кто они и откуда — знать не дано, это женщины-инкогнито с чертами аристократок и авантюристок. То ли воровка, выдающая себя за графиню (Дитрих сыграла подобную роль), то ли эмансипированная графиня, которую окружает скандал и которую можно принять за содержанку. Послевоенная Европа знала таких женщин, деклассированных женщин из хороших домов, они описаны в литературе, запечатлены на живописных портретах, но лучше всего получились в кино, и прежде всего в фильмах Марлен Дитрих. Кинематограф не только дал ей крупный план, но и сумел показать неинтересный, небытовой, недомашний стиль жизни ее героини. Дама с камелиями, которую играли в довоенном театре Элеонора Дузе и Сара Бернар,— это женщина в салоне, сидящая в кресле, полулежащая на софе. Дама в берете, которую в послевоенном кино играла Марлен,— это женщина в лимузине, в купе или же в каюте. Она появляется, чтобы исчезнуть, чтобы никому и ничему не принадлежать. Случайная спутница на пути, таинственная странница на дорогах жизни. Безумец тот, кто с ней сблизился на одну ночь, вдвойне безумец тот, кто захотел удержать ее надолго. Она приходила без слов и уходила без объяснений. Наименее разговорчивая звезда звукового кино, Марлен Дитрих была мастером безмолвного диалога. Никто не умел, как это умела она, так прямо смотреть в глаза партнеру. И уж конечно, никто не умел так партнера не замечать. Но что означал ее презрительный взгляд, взгляд в туманную даль, взгляд сквозь партнера? Можно предположить, можно даже сказать наверняка, что в самых экзотических ролях Марлен Дитрих присутствовал скрытый второй план, и что все тридцатые годы она вела безмолвный диалог со своей судьбой и со своей родиной, ставшей «третьим рейхом». Известно, что Геббельс звал ее домой, обещал положение примадонны нацистского экрана. Известно, как она к этому отнеслась. В роскошных костюмных боевиках она играла отказ — презрительный отказ влиться в толпу, стать поклонницей, истерической энтузиасткой. Тем самым она вносила в роли непредусмотренный смысл, разрушала навязанный ей голливудский стереотип,

великолепный стереотип, соединявший культуру герцогинь и культуру манекенщиц.

И все-таки она ушла из кино. С началом второй мировой войны кончилось ее время. Ее фантастическая божественная красота выглядела теперь неуместной. В моду вошли бытовые девушки, хранительницы домашнего очага, девушки-невесты. Марлен уступила им свое место.

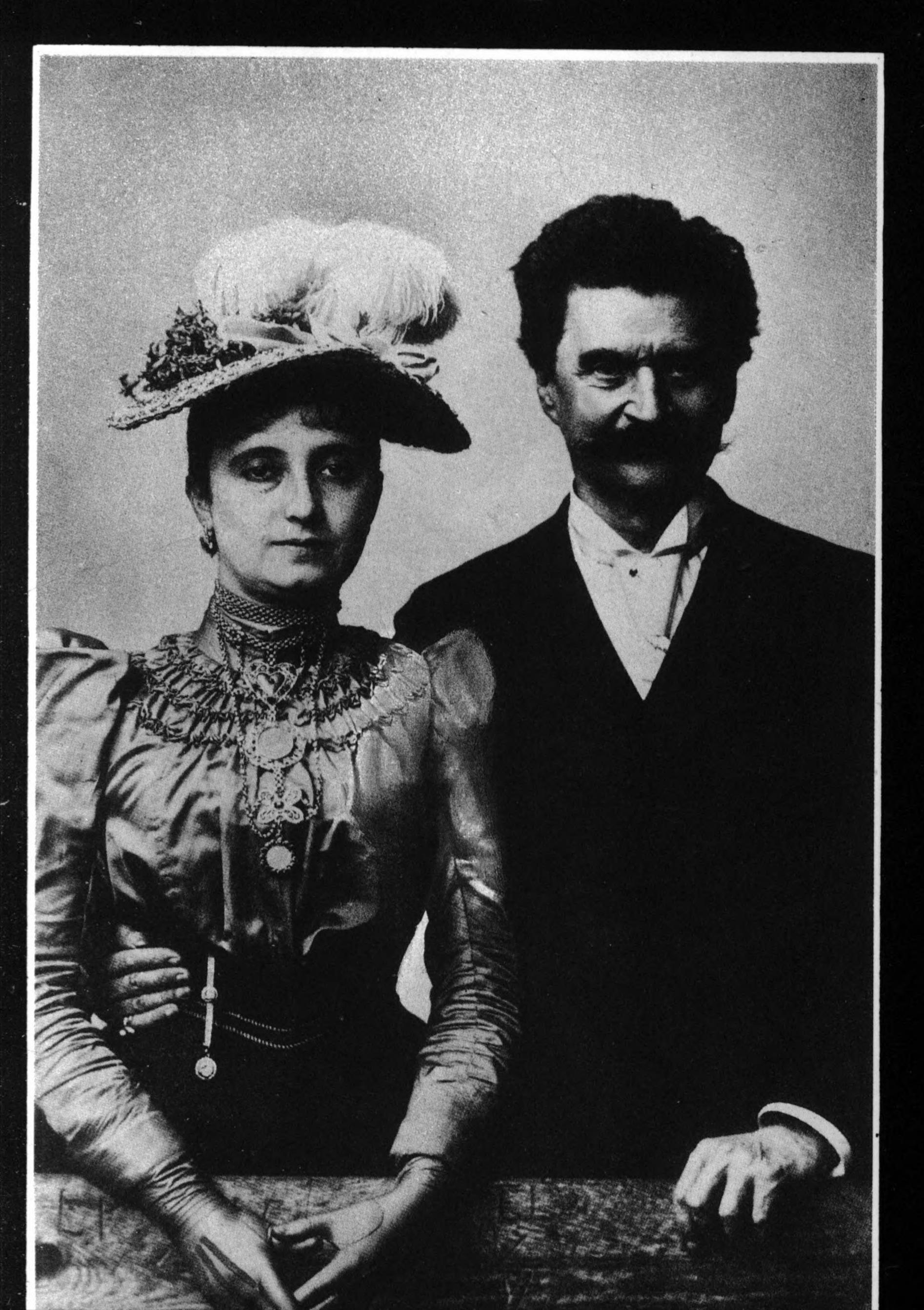
Дважды, впрочем, она возвращалась на экран, в новом качестве («Свидетель обвинения») и в новой роли («Нюрнбергский процесс»), но к этому времени ее жизнь совершила еще один поворот, она вернулась к увлечению молодости, к пению на эстраде. Она стала петь в забытой манере берлинских кабаре двадцатых годов — негромко, неагрессивно, нетеатрально, завораживая шарманочным тембром и скупой суховатой четкостью отрывистых музыкальных фраз (блистательный фильм «Кабаре», возникший из бродвейского мюзикла наших дней, демонстрирует уже совершенно иную манеру). Именно Марлен Дитрих создала на эстраде стиль ретро. Именно она внесла в пение ностальгическую остроту. Она поет припоминая. Она словно перечитывает старые письма или перелистывает старый альбом. Что-то проборматывает, что-то торопится пропеть, а что-то выговаривает с улыбкой. И это пение, в котором так много значит разговорная интонация и преобладает речитатив, есть, в сущности, продолжающийся разговор, разговор, который у многих людей не кончается никогда, разговор со своим безвозвратно ушедшим или насильно отнятым прошлым.

А голос ее глуховат, резковат и бередит сердце точно иглой, точно иглой с заигранной патефонной пластинки.

Но в этом голосе столько бережности и такие блаженные обертоны, которые могут быть только у неумирающей женской памяти и у неослабной женской заботы.

Марлен Дитрих пела множество лет, сохраняя свое положение на эстраде. Конкуренток у нее не было и быть не могло. Но эта эпопея была не из легких. Война, которую Марлен победоносно вела, была войной с возрастом, который она не скрывала. Когда-то, в кино, она устраняла в себе детские черты, теперь, на эстраде, пением своим останавливала старость. Она создала ритуал: выходила на сцену в горностаевой пелерине, решительным жестом Фрины сбрасывала ее и стояла — на своих легендарных неутомимых ногах, стройная как корнет, улыбающаяся как балерина. И в наступавшей нешелохнувшейся тишине голос ее пел — о мужестве жить и об умении оставаться прекрасной.

Австрийский триптих

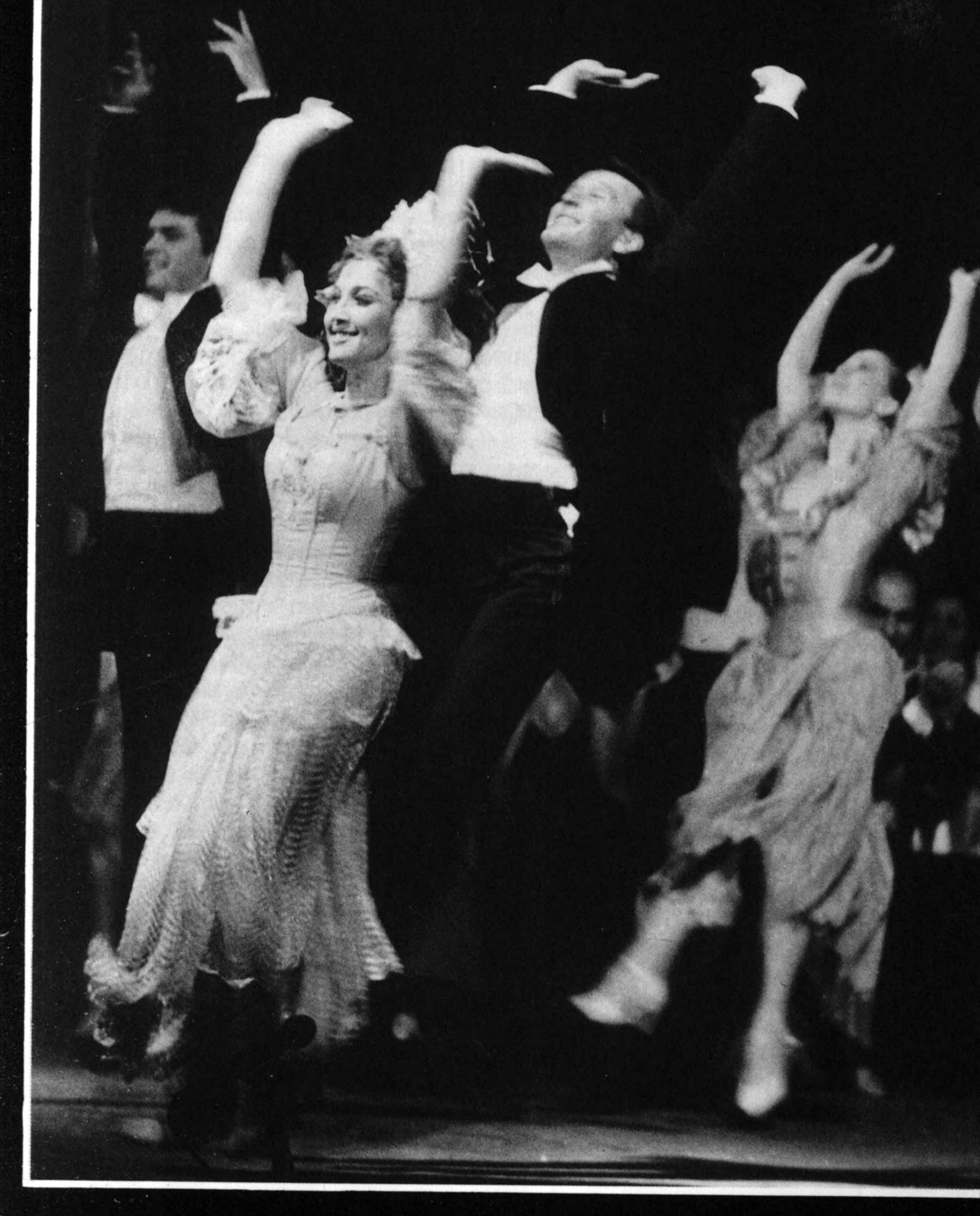






Франц Легар

Имре Кальман



«Веселая вдова»
Ф. Легара. Сцена из
спектакля

Гастролировавший в Москве театр «Фолькс-опера» из Вены показал три самых знаменитых венских оперетты: «Летучую мышь», «Веселую вдову» и «Королеву чардаша», именуемую у нас «Сильвой». Афиша была составлена на любой вкус, гастрольный триптих позволял проследить эволюцию классического венского жанра. А главное, мы, наконец, увидели, как играют венскую оперетту венские мастера, как интерпретируют Штрауса и Легара у себя дома. Какие-то из наших ожиданий оправдались и в полной мере сбылись, другие — нет, реальный и воображаемый образ далеко не во всем совпали. Об этом не стоит жалеть, поскольку реальный образ оказался и неожиданным и нетривиальным. Он оказался благородным прежде всего. В который раз мы убедились, каким достоинством обладает веселый жанр оперетты.

В первую очередь мы отметили то, чего здесь нет: наглой буржуазности, жалких претензий на аристократизм, тщетных потуг выглядеть простонародно. Люди, которые работают в «Фолькс-опера», естественны и очень просты, и таковы же их персонажи, и женщины и мужчины. При всем разнообразии темпераментов, лиц, а также актерских манер, преобладает однородный и обаятельный человеческий тип: «Фолькс-опера» принадлежит к тем современным театрам, единство которых создается культурными ценностями, а не актерской школой. Но у театра бесспорно есть собственный стиль. Судя по всему, задачу свою театр видит в разрушении устойчивых опереточных стереотипов. На спектаклях «Фолькс-опера» почти не встретишь в чистом виде ни опереточных масок, ни (за единственным исключением — комика-буфф) опереточных амплуа. Амплуа перемешаны, а традиционные маски размыты. И в артистической пластике почти не увидишь той подчеркнутой, чуть ли не механической остроты, по которой безошибочно узнаешь актера театра оперетты. Что же «Фолькс-опера» предлагает взамен? И не разрушаются ли здесь все каноны жанра? Вопрос уместный еще и потому, что в недавнем прошлом «Фолькс-опера» функционировала как оперный театр (оперы идут и сейчас) и лишь после второй мировой войны начала включать в свой репертуар оперетты. И все-таки это опереточный театр во всем, даже в пластике, даже в повадке. Присмотревшись внимательнее, мы поняли, что в «Фолькс-опера» работают мастера, но эффекты свои они извлекают не из острых, а из плавных ритмов. Актеров объединяет плавная пластика жестов и поз, певцов сплачивает плавная пластика кантилены. Темпы могут быть самые стремительные, бурные в драматических эпизодах и каскадных номерах, но на вторых планах, но в глубине, где-то на гранях

движений, интонаций, обостренных нот сохраняется неторопливая, отчасти таинственная грация, берущая начало, по-видимому, от венского вальса. Этот вальс завораживающий, а не вихревой — мы видели его в «Летучей мыши». Вот так завораживает музыка венских оперетт. И так завораживают интонации венских вокалистов.

Мы столько писали в прошлом о танцевальности венской оперетты, а на спектаклях «Фолькс-опера» не очень много танцуют, но зато прекрасно поют. И «Летучая мышь», и «Веселая вдова», и «Королева чардаша» интерпретируются как вокальные драмы. Действие ведут и объясняют певцы. Кульминациями становятся хоровые эпизоды. И если жанровые каноны здесь соблюдены, то именно потому, что «Фолькс-опера» оберегает в венской оперетте ее основу основ, ее пение, ее магический вокальный гений. И если жанр оперетты здесь торжествует в чистоте, то потому, что театр культивирует особое пение, особый вокал,— по контрасту с оперным его можно назвать игровым, а можно назвать дансантным. На таком контрасте «Фолькс-опера» построила «Летучую мышь». И это стало открытием спектакля.

Многие помнят, как начинается «Летучая мышь»: из окна слышится серенада, которую поет Розалинде поклонник, Альфред, учитель пения, итальянец. В результате комических недоразумений Альфред попадает в тюрьму, и в третьем акте мы опять-таки слышим его голос, звучащий из камеры, то есть из-за кулис,— в итальянской опере этот эффект называется песней певца за сценой. Конечно же, Штраус не зря дважды повторил один и тот же прием и не случайно окружает его комическим ореолом. Песня за сценой — триумф силы голоса, мощи певца, а в «Летучей мыши» триумфатор — Розалинда, ее пение легкое и подвижное, как морская волна, уподобленное (в центральном дуэте второго акта) бою часов, положенное на стремительные ритмы каскада, польки и чардаша-фриски. В основе «Летучей мыши» шутливая, остроумнейшая коллизия двух вокально-музыкальных школ: итальянского бельканто (или псевдобельканто), уповающего лишь на себя, и венского пения, возникшего из ритмов танца и из чарующей стихии игры, коллизия агрессивного тенора и нежного, но отнюдь не беззащитного сопрано. Для 1874 года (когда была сочинена «Летучая мышь») коллизия эта имела не только шутливый, но и серьезный, достаточно актуальный смысл: Вена освобождалась от могущественных итальянских влияний, Вена вновь возвращалась к заветам Моцарта, к собственному музыкальному языку. Поэтому моцартианская «Летучая мышь»

приобрела значение чуть ли не национального художественного манифеста. Сама же метафора «летучей мыши» стала эмблемой легчайшего вокального мастерства, не чуждого и некоторым ночным чарам. Можно сказать и так: штраусовская Летучая мышь — веселое эхо моцартовской Царицы ночи.

На все эти соображения нас натолкнула постановка «Летучей мыши» в «Фолькс-опера» (дирижер Гюнтер Нойхольд, режиссер Карл Дёнх), интерпретация музыкальных эпизодов и вокальных партий и не в последнюю очередь та странно-утрированная манера, в которой партию Альфреда пел Курт Шрайбмайер. Его упрямые ферматы сбивались на крик, в его деревянных интонациях звучало несокрушимое самодовольство, а тембр голоса казался тупым. Не сразу поняли мы, что Шрайбмайер, типичный белькантинист, в тот вечер пародировал примитивное теноровое бельканто. И какой создал он фон легкому, играющему сопрано Розалинды — Мирьяны Ирош, как засверкало на этом фоне остроумие ее стремительных фиоритур, какой теплотой повеяло от ее ласковых легато. Задуманный Штраусом музыкальный эффект осуществился вполне. А особенно хороша Мирьяна Ирош была в ансамблях.

Это, быть может, самое характерное для венского пения, для театра «Фолькс-опера» и его певцов, и, конечно, для «Летучей мыши». Сольные номера в штраусовской оперетте наперечет, душа же ее — ансамбли. И эти ансамбли, в которых пленительная воздушная кантилена завершает веселый бытовой диалог, а каскадный и почти клоунский танец рождается из печальных и почти плачущих нот, эти ансамбли венские вокалисты пропели во всю силу своих гибких, подвижных, бархатных голосов, пропели по-штраусовски зажигательно и по-моцартовски легко, опять-таки заставив нас вспомнить и произнести имя автора «Свадьбы Фигаро» и «Волшебной флейты». Надо думать, финал «Свадьбы Фигаро» повлиял на весь музыкальный строй штраусовской оперетты. Но не только этот финал. Инструментальные сочинения Моцарта, может быть, в наиболее чистом виде воплощают идею ансамбля, которую Штраус у него воспринял. Гармония в них возникает из соперничества и из шутки. Слушая моцартовский квартет (например, фортепьянный Квартет ми-бемоль мажор, который недавно сыграл Святослав Рихтер в ансамбле с Виктором Третьяковым, Юрием Башметом и Натальей Гутман), невольно видишь перед глазами дружеское застолье, где соревнуются в розыгрышах, мистификациях и в игре ума, где радуются, поставив партнера-приятеля в затруднительное положение, в ту-

пик, и еще более радуются, когда приятель-партнер выходит из затруднительного положения с честью. Но в сущности это же и есть «Летучая мышь»! Квартет Моцарта — инструментальная формула вокальной и разговорной, сюжетно развернутой штраусовской оперетты.

Впрочем, необходима оговорка, и она очень важна. То, о чем мы говорили, относится к первой и третьей частям моцартовских квартетов. Вторые части — медленные анданте — лишены игры. Печальную, а изредка скорбную тему ведет один инструмент (в данном случае фортепьяно), а остальные (струнные) с величайшей осторожностью намечают аккомпанемент, что создает почти осязаемый образ сострадания, сочувствия, участия. Вот таких эпизодов в оперетте Штрауса почти нет. Философия жизни у Штрауса жизнерадостна, но и скептична. На первом плане — то, что известно, то, что декларировано и обнажено: беззаботность, веселье, апофеоз брудершафта, гимн братству в вине и хоровой вальс, гениальнейшая вакхическая песнь в истории музыкального театра. Чуть далее, в глубине — то, что составляет сюжет, и то, что определяет острую оригинальность сюжета: шутливая и нешуточная месть, здесь женская месть становится изящной шуткой. А еще дальше, на дальнем плане, в подтексте, совсем в глубине, то, что может быть названо затемненной стороной солнечной музы Штрауса-сына. В ансамблях «Летучей мыши» сливаются голоса, но не сливаются души. Активные персонажи оперетты — Розалинда, Адель, Фальк — действуют на свой страх и риск и даже ведут тайную войну друг против друга. Гармония здесь — лишь в пении и в вине. И оттого-то такой печалью наполнен единственный серьезный монолог — чардаш Розалинды.

«Летучую мышь» поставил директор театра, он же профессиональный певец, он же прирожденный комедийный актер Карл Дёнх. Дёнх играл в спектакле роль директора тюрьмы Франка. Может быть, в силу этого, а может быть, такова власть традиции и так было всегда, но лучшим в актерском (не в певческом, а в актерском) смысле стал третий акт, где и Дёнх и комик-буфф Осси Кольман (служитель тюрьмы Фрош) продемонстрировали фейерверк старинных и неумирающих комических трюков. Мотив опьянения, ведущий в этом акте мотив, был разыгран изобретательно и неутомимо. И в предыдущих актах Дёнх всячески выдвигал комедийную, насмешливую стихию оперетты. Сердцевину «Летучей мыши» — бал-маскарад — режиссер трактовал как ярмарку тщеславия и всеобщий обман, в котором разбогатевшие нувориши и праздные буржуа выдают себя и принимают друг

друга за титулованных особ и за знатных иностранцев. Забавно выглядел и хозяин (в остром исполнении талантливой Дагмар Коллер) — загадочный, баснословно богатый, золотоволосый русский князь. Поручив партию князя Орловского певице-контральто и актрисе-травести, Штраус намекнул на возможность мистификации, еще одной тайны на этом веселом балу, на этом таинственном маскараде. Режиссер Дёнх эту возможность, конечно же, не упустил. Орловский в спектакле — может быть, главное подставное лицо, участвующее в розыгрыше легковерных венцев. Очень смешны окружающие его бутафорские казаки. Однако романтический образ маскарада из спектакля исчез, по-видимому, создать такой образ и не входило в намерения режиссера.

Поэтому акт бала хореографически никак не решен. Оба вставных танцевальных эпизода сами по себе хороши (хореограф — талантливый Герхард Зенфт), особенно белый вальс на музыку «Голубого Дуная». Но именно этот вальс, вставленный для светотени и разрубающий пополам развернутый вакхический финал, светотени как раз и не создал и лишь помешал вакханалии с веселым безумием излиться на сцене.

Редкий случай, когда танец вредит оперетте.

В «Веселой вдове» танец тоже вставной аттракцион, но он увязан с действием, а кроме того, поставлен (тем же Зенфтом) и исполнен блестяще. Номер многократно бисировался, имел настоящий успех. Впрочем, расскажем обо всем по порядку.

Согласно общепринятым схемам, разработанным советскими театроведами еще в 30-х годах, венская оперетта тяготеет к мелодраме и лирике, тогда как французская — к смеху и социальной сатире. «Веселая вдова» в этом смысле — классический образец. В ней все пронизано вальсовой лирикой, все поет, все наполнено эхом чудеснейших песен. Определенное воздействие на Легара оказал не Моцарт, но Малер и, вероятно, Брамс, то есть Легар связывал музыку своих оперетт с высокой традицией венских симфонистов. Но кроме возвышенной лирики в легаровской «Веселой вдове» присутствует другой компонент, недаром же сюжет оперетты — борьба за миллионное наследство. Иными словами, художественная идеология «Веселой вдовы» включает в себя и поэтичнейшую лирику и практичность. «Песня о Вилье» — один полюс «Веселой вдовы», миллион и умелое замужество — другой полюс. Никакого низкого, снижающегося смысла тут нет, наоборот, оперетта демонстрирует, что практичность может быть остроумной и может не быть прозаичной. Так думал не только Легар. Так думал и Штраус. С помощью шутки Розалинда спа-

сает дом, семью и любовь, с помощью хитрости Адель делает артистическую карьеру. Лирика венской оперетты опирается на житейскую логику и на житейский расчет. В этом ее обаяние и ее сила.

Все это присутствует в спектакле, который показан в театре, и прежде всего в образе героини. Зигрид Мартикке изящно поет и очень естественно демонстрирует умелую настойчивость Ганны. Но постепенно на классический, всем хорошо знакомый силуэт «Веселой вдовы» накладывается другой, не столь знакомый, остро задуманная постановка делает крен и вовлекает туда главных персонажей.

«Веселая вдова» (художник Роман Вайль) идет в декорациях, исполненных изысканной красоты и точного исторического колорита. Здесь не бидермайер, в духе которого оформлена «Летучая мышь», здесь уже стиль модерн, и изнеженные бердслеевские панно украшают салоны первого и второго акта. Сближение легаровской лирики и стиля модерн нам представляется плодотворным. С той оговоркой, что выдающийся лирик Легар питался и был полон интонациями не исключительно только салонного круга. Скорее наоборот: Легар нашел чистый родник, его мелодии, отчасти славянские, отчасти французские (в жилах композитора текла французская кровь), создают сочетание такой свежести и такой остроты, которое салонный модерн не допускает. Легар слишком ярок, слишком весел, а с другой стороны, слишком утончен и одухотворен, чтобы уместиться в рамках стиля модерн, тем более ранний, полный душевных сил и таланта Легар, Легар эпохи «Веселой вдовы» (1905) и «Графа Люксембурга» (1909). Но это как раз время расцвета стиля модерн, и некоторая непрямая связь между легаровской музыкой и модными веяниями 900-х годов, конечно же, существует. Она — эта связь — в психологии действующих лиц, в эмоциональном тонусе лирических эпизодов. «Веселая вдова» рисует стиль отношений, характерный для эпохи стиля модерн, и в таком вот историко-культурном ракурсе рассматривает оперетту современный венский театр. Что же увидел театр в персонажах «Веселой вдовы»? Налет эстетизма и тайную душевную вялость. Чуть элегические персонажи «Веселой вдовы» не очень похожи на жизнерадостных героев «Летучей мыши». Не похожи они и на бурных, драматических героев кальмановских оперетт. Модерн эстетизировал страсть и живое движение души человека. Любовные драмы модерн любил помещать в красивый интерьер, подобный интерьерам с зелеными пальмами и розовыми панно, выстроенным по эскизам

художника Вайля. Для классической трагедии это, разумеется, не интерьер. Но это интерьер для классической неовенской оперетты. Резкость подлинной страсти здесь невозможна, запрещена. Возлюбленные теряют друг друга и прощаются навсегда — с легким смехом и учтивым поклоном. О, как это далеко от шуток и розыгрышей, на которых построена мстительно-веселая «Летучая мышь»! И как это далеко от скандалов и слез, из которых рождается музыка горестной «Сильвы»!

И вот для чего в спектакле зеленые пальмы и розовые панно. Декорации разъясняют сюжет и сложные отношения главных героев — Ганны Главари, «веселой вдовы», и графа Данило, посольского секретаря, беспутного малого с золотым сердцем.

Либретто эти отношения и не пытается объяснить. В основе либретто — классическое недоразумение, которое столько раз ставило героев в тупик и столько раз выручало венских либреттистов. Конечно, это слабость, привычный и неисправимый порок, конечно же, литературные приемы венских композиторов, творцов оперетт, могли быть изощренней. Но выясняется, что недоразумение, на котором построен второй, драматический акт, в умелых руках может оказаться полезным. Условный и малоправдоподобный сюжетный ход свидетельствует не о профессиональных слабостях либреттистов, но о человеческих недостатках действующих лиц. Так или почти так думает режиссер Роберт Херцль: в его постановке «Веселая вдова» — спектакль о людях, слишком легко отказывающихся от своего счастья. Герои спектакля позволяют пустейшему недоразумению беспардонно вмешиваться в их жизнь. Это мечтатели, тронутые скепсисом (Ганна — Зигрид Мартикке) и даже цинизмом (Данило — Адольф Даллапоцца). В мечтах они заносятся высоко, мечтая, поют свои дивные, неповторимо прекрасные песни. Но стоит случайности застать их врасплох, как от мечты ничего не остается. Недаром рядом со словами «счастье», «любовь» у них всегда слово «сон»: в реальность счастья, в реальность любви эти люди не слишком верят.

Зато они верят в реальность лжи. Врожденное благородство удерживает Данило от сплетни, а тем более от клеветы, но с какой легкостью подозревает он Ганну в обмане и неблаговидных поступках. Такова психология людей стиля модерн. Красивый интерьер не защищает, впрочем, от некрасивых мыслей.

Однако этот спектакль «Фолькс-опера» — не только история любви, но и картинка нравов, нарисованная весьма саркастично.

Гротески спектакля придают ему сатирическую, оффенбаховскую остроту, и «Веселая вдова» незаметно сближается с «Парижской жизнью». Оффенбаховское сказалось в пародийной трактовке социально значимых действующих лиц (в данном случае всего штата посольства) и в пародийном отношении к европейской провинции, мещанскому европейскому захолустью (смешное несуществующее княжество Понтеведро). Конечно, все это есть у Легара и его остроумных либреттистов, но там это фон, второй план, контрастно — по-малеровски — противопоставленный лирическому первому плану, а кроме того, жанровый рудимент, дань старой традиции, приучившей рассматривать оперетту как пародию, хотя и не обязательно злую. В спектакле же и первый и второй план уравнены, объединены, а комические события фона использованы для того, чтобы по-своему объяснить драматические перипетии в запутанной истории главных персонажей. Фон здесь — мотивировка, а не контраст. Гротескный фон распространяет свою власть и на лирических героев.

Провинциалы в Париже — тема спектакля (тот же мотив использовал в «Парижской жизни» Оффенбах), и в раскрытие этой сатирической темы режиссер вносит много находчивости и много соли. По сцене проносится карусель супружеских измен. Три парочки — посольские дамы и парижане, от которых они без ума,— флиртуют, уединяются, затевают опасные игры. Три рогоносца-супруга — все статные, рослые, в каких-то допотопных усах — о чем-то догадываются, что-то подозревают и ничего не могут взять в толк. Тщедушные парижане легко берут верх над этими неповоротливыми ископаемыми усачами! Все это придумано смешно и исполнено со вкусом. И все это, повторяем, поставлено в связь с лирической темой спектакля. Вот откуда скептические тени на лучезарном портрете Ганны, «веселой вдовы». Вот откуда недобрый цинический смех благородного повесы Данило. И вот что такое легаровская «Веселая вдова», совсем не только дивно-мелодическая оперетта. Она напоминает моралите, героев оспаривают две силы: воздушные мелодии, которые звучат в их душе, и воздух адюльтера, которым они дышат. Спектакль проводит их долгим путем, они обнаруживают и стойкость, и минутную слабость. А то, что мы считали недоразумением, неискорененным и, может быть, неискоренимым опереточным злом, выглядело в спектакле как внутренний кризис.

Лирическая мелодия спектакля восторжествовала в конце концов, но и оффенбаховские образы так просто не отступили.

В третьем акте, где, как известно, поются куплеты о «париж-

ских гризетках», балет «Фолькс-опера» взял блестящий реванш и показал увлекательный танцевальный дивертисмент, венцом которого стал необычный канкан на музыку «Орфея в аду», то есть на музыку Оффенбаха. Чем необычный? Прежде всего составом своим: на переднем плане канканные девушки, на заднем — одетый в жилетки мужской кордебалет, а между ними — двое подвыпивших ресторанных кутил (действие происходит «У Максима»), оба во фраках и в мопассановских котелках, двое гуляк, неизвестно как затесавшихся в труппу профессионалов. Девушки отбивают четкий механический ритм, кутилы кренятся в сторону и танцуют немного невпопад, мужской кордебалет прыжками вверх отмечает синкопы, и в результате унисонный танец — канкан — становится ансамблевым танцем (опять-таки в «Фолькс-опера» торжествует ансамбль!), в основе которого — ритмический контрапункт и в котором все танцевальные жесты-движения (вперед у девушек, в сторону у кутил и вверх у кордебалета) создают изощренный и точно рассчитанный пластический калейдоскоп, усиленный яркой и тоже необычной расцветкой костюмов. «Парижские гризетки» появляются в черных чопорных платьях, застегнутых до воротника,— не то монашки, не то воспитанницы закрытых пансионов, и лишь в нужный момент открывают, обрушивают на нас оранжевое пламя скрытых от взгляда подолов. И глядя на то, с каким искусством манипулируют юбками танцовщицы, привыкшие танцевать вальс, мы подумали: а ведь канкан не так уж и прост (недаром он был известен и в древние времена), он требует виртуозности и являет собой виртуозность. Здесь юбки — инструмент мастерства, реквизит театра. Танцовщица играет юбкой, точно тросточкой, веером или перчаткой.

Так прошел этот спектакль, в котором пение и канкан, Малер и Оффенбах оспаривали свою власть над зрителями и над опереттой. В третьем спектакле — «Королеве чардаша» — мы, наконец, увидели первоклассного танцующего певца. Правда, это произошло опять-таки в последнем акте оперетты.

«Королева чардаша» была показана «Фолькс-опера» в своем собственном — и не каноническом и не будапештском — варианте. Постановщики перемонтировали музыкальный текст, изменили структуру некоторых номеров и постоянно стремились включать эти шлягерные и каскадные номера в действие, в непрерываемый, психологически и житейски убедительный ход сюжета. К примеру, дуэт с Эдвином из первого акта Сильва начинает, разгримировываясь после прощального выступления и сидя за грими-

ровальным столом; мы видим, как она устала и опустошена, как не готова к объяснению, которого она ждет и которого страшится. И все дальнейшее поведение Сильвы Вареску получало у певицы Милены Рудифериа оправданный, человечески понятный вид, и все остальные, хрестоматийно известные, запетые и затанцованные номера получали в спектакле неутяжеляющий подтекст и неутяжеляющую мотивировку. Конечно, это не первый опыт психологизации кальмановских оперетт, не первый опыт превращения «Сильвы» — «королевы оперетт» — в музыкальную драму. К тому же хореограф спектакля (Михаэль Мауэр), по нашему мнению, не во всем поддерживает усилия режиссера. И тем не менее очевиден эффект: «Фолькс-опера» открыто, азартно и даже запальчиво продемонстрировала свой собственный, оригинальный подход к проблеме неовенской оперетты.

Но дело не сводится к эстетическим манифестациям театра, вовсе нет. Из всех спектаклей, привезенных в Москву, «Королева чардаша» показалась по замыслу наиболее интересной. Замысел не был доведен до конца или, точнее сказать, не был режиссерски исчерпан. По этому пути можно, по-видимому, пойти и дальше. Но то, чего захотел, что предпринял и чего достиг режиссер Роберт Херцль, заслуживает высокой оценки. В глазах Херцля видавшая виды «Сильва» есть некоторое историческое свидетельство и даже некоторый исторический документ, здесь показана, хотя и под определенным, весьма специфичным углом, Австро-Венгерская империя в годы войны и накануне краха. Дает ли кальмановская оперетта основания для исторических раздумий и исторических картин? Конечно дает, печать войны лежит на ней несомненно. Вот что пишет изданный к гастролям буклет, излагая идею спектакля: «По мнению Херцля, несмотря на название оперетты, основные герои ее — мужчины, те самые из „общества", которые к этому времени либо были убиты на войне, либо, лишившись всякой опоры в жизни, стремились удержаться в ней хоть как-нибудь». И действительно, «Королева чардаша» в постановке Роберта Херцля — спектакль, на который наложен — особенно в мрачном, непраздничном и неподвижном прологе — не очень густой экспрессионистский грим. И это спектакль, где тон задают мужчины.

Но вот парадокс: именно здесь тщательно сохраняется, может быть, самая условная опереточная маска. Один из главных героев спектакля — каскадный простак. Специально подчеркнута специфически опереточная быстрота его слов, крупным планом дана специфически опереточная походка.

В классических опереттах каскадный комик-простак выходит на сцену чуть ли не бегом, всегда торопливым озабоченным шагом. Впечатление должно быть таким, будто его ждет неотложное дело, или же он опаздывает на рандеву, или спешит кому-то на помощь. Разумеется, все это видимость, смешной простодушный самообман: куда и зачем он торопится, простак не знает. Комический и психологический механизм маски состоит в том, что никакого дела у озабоченного, торопящегося простака нет, и потому он так искренне рад любым происшествиям, любым неожиданным встречам. Простак — имитатор, имитирующий серьезную жизнь, праздношатающийся в маске непраздного человека. Так играет его и Джек Поппель, обаятельный и точный артист. Бони у Поппеля — торопится никуда и влюбляется с первого взгляда. Все это должно оттенить сложные и долго длящиеся отношения героев, но контраст получается совсем неярким. Почему? Потому, что почти все персонажи «Королевы чардаша» торопятся, как торопится комик-простак, и смешная походка Бони — Поппеля как бы задает ритмический камертон всему спектаклю. Он идет в темпе престо, даже престиссимо, не останавливаясь ни на миг. Нет ни пауз, ни лирических, ни каскадно-танцевальных отступлений. Номера, не задерживаясь, сменяют номера, текстовые длинноты сокращены, музыкальные подробности даны сжато и скупо. И конструктивной и психологической основой спектакля становится отсутствие времени, «цейтнот», персонажи вынуждены укладываться в очень короткие сроки, вынуждены торопиться. И они торопятся — станцевать свой танец, пропеть свою песню, взять все от жизни, немедля, не мешкая решить свою судьбу. Простак Бони и в самом деле оказывается эмблемой изображенной эпохи. И вместе с ним неожиданную для «Сильвы» символическую значимость получает двоюродный брат Эдвина барон Ронсдорф, надменный тупой солдафон, пришедший в «Орфеум», чтобы забрать Эдвина и отвести его в казармы. Высокий и неподвижный офицер в шинели, враждебно диссонирующей с вечерними туалетами кавалеров и дам, он кажется персонажем роковым, по-мейерхольдовски инфернальным. Он точно пришел оттуда, откуда возврата нет, где нет ни веселья, ни любви, ни дружбы. Его появление и тормозит и убыстряет сюжет. Финал первого акта лихорадочен и неспокоен. Торопится Эдвин, которого ждут казармы, торопится Сильва, которую ждет контракт, торопятся оркестранты, нотариус, гости, и лишь один человек не торопится на этом импровизированном поспешном балу — Ференц Керекес, по прозвищу Фери-баши. В исполнении прекрасного ак-

тера Шандора Немета именно он и становится главным героем спектакля.

Что играет Немет? Трудно сказать: и мелодраму, и трагедию, и оперетту. Фери — персонаж из Кальмана и персонаж из Хемингуэя. Великий спивающийся актер, последний из могикан в своем жанре. Седой ветеран, потерявший все на войне, убивающий время в ночных барах. Надежный и нежный товарищ. Желая утешить и как-то развеселить молодых друзей, он затевает общий чардаш, он вызывает всех на танец-турнир, и тут оказывается, что у этого человека, еле державшегося на ногах, больше пороху, больше сил и больше таланта.

Праздник, который устраивает Фери друзьям, а Шандор Немет — зрителям, обычным праздником оперетты не назовешь. Это и в самом деле необычный, и радостный, и горестный праздник. Вот она, оперетта, в счастливый свой миг: здесь танец и пение, слезы и смех, душевный надрыв и пластическая четкость. Вот оперетта, какой она может быть, когда приходит талант и дает урок хорошего театра. Урок жеста, движения, безмолвного крика и крика во всю мочь, трагической читки и вакхического веселья.

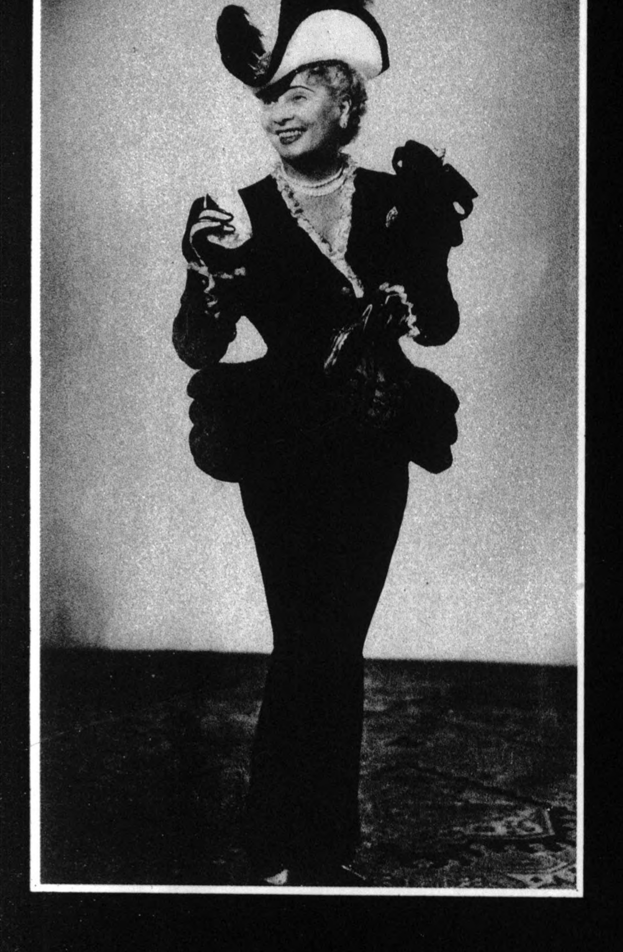
P.S. И в заключении — слова, которые маэстро Штраус произнес на банкете, маэстро Легар написал в статье, а маэстро Кальман предложил интервьюеру. Из этих слов видно, что всех трех композиторов слава не обошла, но и не поработила. Сколько трезвости в их высказываниях, но и сколько гордости, скрытой и неприкрытой! Это та гордость, которую рождает не успех, но сознание хорошо сделанной работы.

«Оказанными мне почестями я обязан прежде всего моим предшественникам, главным образом отцу. Они показали мне, как двигаться вперед. Движение было возможно лишь путем расширения формы вальса. В этом и состоит моя заслуга, моя скромная заслуга. Мне кажется, меня ставят слишком высоко, воздают мне слишком много почестей». *И. Штраус.*

«Оперетта не умирает... Умирают только те, кто не умеет с ней обращаться,— любители штампов и эпигоны. Каждый настоящий художник — первопроходчик, пробивающий туннель через темные горы к свету. Новый материал, новые люди, новые формы! Я — человек настоящего времени, а все нынешнее время не что иное, как большая мастерская для следующего поколения. Оно перестраивает драму, роман, комедию, почему бы не оперетту? Нет последней волны в искусстве, как нет последней волны в Трауне... Есть только одна инстанция, перед которой я склоняюсь,— это

моя совесть. В остальном я позволяю себя ругать и хвалить и делаю то, что должен». *Ф. Легар.*

«Я знаю, что полстраницы партитуры Листа перевесят все мои оперетты — как уже написанные, так и будущие. Но я знаю также, что эти полстраницы требуют избранной, концентрированной, духовно высокоразвитой публики, а это лишь незначительная часть тех зрителей, которые посещают театр. Большие музыканты всегда будут иметь своих поклонников и восторженных почитателей. Но наряду с ними непременно должны существовать музыканты, которые, прежде всего, принадлежат театру и не пренебрегают легкой, веселой, остроумной, нарядной и приятно звучащей музыкальной комедией, классиком которой является Иоганн Штраус». *И. Кальман.*



Частица черта



«Королева Чардаша» И. Кальмана. Сцена из спектакля

Роберт Ратони

Губерт Маришка

«Королева Чардаша» И. Кальмана. Мишка — К. Фелеки


KONCERT TEREM
NAGY HANGVERSENY
A VILÁGHIRŰ
CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ
VERECKI SILVIA
КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТ
С УЧАСТИЕМ
ВСЕМИРНОИЗВЕСТНОЙ
КОРОЛЕВЫ ЧАРДАШ
СИЛЬВА ВЕРЕЦКИ

Идеального Кальмана и почти идеальную «Сильву» мы видели в декабре 1955 года, а затем еще раз, семь лет спустя, на гастролях Будапештского театра оперетты. На родине Кальмана «Сильву» поставили и очень весело и очень всерьез, чуть перестроив сюжетную схему и обновив текст, предлагая свою собственную, не венскую редакцию либретто, принятую ныне в Москве и получившую признание во всем мире. По-видимому, театр исходил из того, что в оперетте решает актерский ансамбль и что, имея в труппе великую Ханну Хонти (во время повторных гастролей ей исполнилось семьдесят лет), Камилла Фелике и Роберта Ратони, надо дать им простор и первые роли. И, конечно же, Кальман от этого не пострадал. Он лишь приобрел в подлинности и блеске. Тогда, в 50-х годах, мы мало что знали о будапештской оперетте. Но помнили, что уже у Штрауса, в «Летучей мыши», венгерская тема («чардаш Розалинды») принимает, как и у Ференца Листа («мефисто-вальс»), некоторый оттенок веселого демонизма, что подразумевало, помимо сверкающего веселья, неистовый темперамент и таинственную, отчасти небезопасную, совсем не безоблачную и не бестелесную красоту. Это мы и увидели в будапештской «Сильве».

То было королевское зрелище — и не потому, что оно предназначалось для королей, а потому, что играли актеры, короли в своем жанре. Прежде всего Роберт Ратони, неоспоримый король каскадного танца и принц праздных гуляк, шекспировский принц Гарри в облике эксцентричного простака Бони. Портрет Ратони складывался из немногих, но экспрессивных черт. Гибкий красивый баритон, что у танцовщиков встречается нечасто, и неповторимая манера петь каскадный куплет, внося в интонацию пыл горячей восторженности и блеск холодноватой насмешки. Фигура, которую можно назвать статной, а можно массивной, но темперамент, который иначе как дьявольским не назовешь. Подвижность и пластика, особенно виртуозно разработанная пластика кистей рук — как у фокусника, как у иллюзиониста. И тысяча радостных улыбок, слившихся в бешеную одну. Посверкивая одержимым глазом (другой скрыт за моноклем), Ратони танцевал после каждого номера несколько бисов подряд, и каждый бис был новым и неожиданным танцем, так что за вечер у него набиралось от десяти до двенадцати танцевальных миниатюр, а зрительный зал, уставший от возбуждения, аплодисментов, восторженных криков своих, так и не успевал понять, в чем же секрет этого, конечно же, уникального артиста. Теперь мы догадываемся, что фрачный костюм и чарльстонно-канканный

рисунок движений скрывали те импульсы, которыми в те же годы овладевал рок-н-ролл, и что, таким образом, элегантнейший Ратони предвосхитил диковатого Пресли. Но он еще и трогательный, очень забавный простак, этот насмешливый куплетист, этот необычный танцовщик, и роль строилась так: простодушие в диалогах, апартах, даже в смешных жестах рук, а в куплетах и танцах — мефистофельский колорит, «частица черта». Да, конечно, принц Гарри, обаятельный и беспечный завсегдатай кулис, но и что-то другое: Бони у Ратони — единственный в своем роде простак-мефисто. Это был персонаж из булгаковского романа, о котором тогда еще никто ничего не слышал. И вот что случилось потом, недавно, несколько лет назад: уйдя из оперетты в драматический театр, уже совсем немолодой Ратони сыграл чуть ли не дюжину различных ролей в инсценировке «Мастера и Маргариты». Эта дюжина различных ролей напоминает двенадцать танцевальных бисов из «Сильвы». Там тоже была трансформация, смена личин, игра масок.

Далее Камилл Фелике, по амплуа — комик-буфф, по роли (Мишка, совершенно новая роль) — официант, сводник, дворецкий, ресторанный Фигаро, но уже очень давно в летах, а когда-то, может быть, и актер, и — что самое неожиданное — вовсе не шут-неудачник, а, наоборот, деспот. Фелике — Мишка шутит, разыгрывает зрителей и партнеров, как это должен делать комик-буфф, но глаза его почти всегда холодны, а голос и намеренно резковат, и непередаваемо дерзок. Без сентиментов, лишенный эмоционального тона, интимности и теплоты, иногда пронзительный, а иногда и сварливый, голос Фелике творит чудеса, и это голос если не шекспировского, то уж, безусловно, брехтовского актера. Как он умеет обманывать ожидания зрительного зала! И как умеет держать на расстоянии зрительный зал! Незаискивающий юмор Фелике вносил в спектакль острую тему старого лакея и новых господ, нуворишей, которых умный, сердитый и повидавший виды лакей презирает за плохие манеры, за скупость, а главное — за спесь, за то, как они быстро забыли свое темное прошлое, и за то, как быстро разучились смеяться. Другое дело — княгиня Цецилия, мать Эдвина, бывшая звезда кабаре (роль, почти заново написанная либреттистами), она ничего не забыла. И когда Мишка — Фелике глядел на нее, холодные глаза его немного теплели.

Цецилия — это Ханна Хонти, создавшая не только новую роль, но и новый жанр, «жанр Хонти» — по аналогии с «жанром Жюдик» или «жанром Гортензии Шнейдер». Немолодая дама в па-

рижском уличном туалете или же в вечернем платье со страусовыми перьями и с неоскорбительным декольте; белокурая женщина с мелодичнейшим голосом сирены, умеющая, однако, взять дикую ноту, найти почти что гортанный звук, издать тот клич, которым, наверное, оглашали аттический воздух вакханки. Впрочем, этот клич звучал всего один раз, эта дикая нота бралась лишь однажды. Основу искусства Ханны Хонти составлял смех. Хонти была великой искусницей, мастерицей и поэтом смеха. Игру делали смеющиеся интонации, смеющиеся глаза, смеющиеся переливы высокого сопрано, подвижного и изменчивого, как морская волна: сама техника голосоведения у Хонти, техника ее вокала, была неотделима от смеха (куплеты Адели из «Летучей мыши», с которых венская оперетта, может быть, и началась, тоже ведь возникли из вокализации смеха). Умелый и умный смех сопровождал Хонти всю долгую, драматичную жизнь, помогая выстоять, выдержать, не сойти с ума, и всю жизнь был единственной, но и надежной защитой. Смех окружал ее образ звуковой аурой, ореолом, музыкой сфер, сама же роль строилась Хонти на изумительной четкости пластического и психологического рисунка. Ее жесты, ее позы в три четверти оборота, ее интригующие миниатюрные шажки запечатлевались в сознании с резкостью почти лотрековского плаката. Но! В суматохе смеха, самой сумасбродной из всех суматох, резкость рисунка размывалась, как на ренуаровских портретах. Становились таинственными мотивы игры, становилась неявственной прозаическая цель визита в «Орфеум» этой элегантной веселой дамы. Сама собой возникла другая цель: вспомнить былое, тряхнуть стариной и доказать всем и себе, что «королевой чардаша» (так, между прочим, у Кальмана названа оперетта) была и остается она, Цецилия, а не новая звезда кабаре Сильва Вареску.

Чардаш и вводит нас в мир кальмановской оперетты.

Известно, что венские оперетты называются танцевальными — и не потому только, что в них много танцуют, но и потому, что в них танцуя поют. Ритмы и интонации танца определяют в них все: их музыкальный язык, их логику, их структуру. Даже не положенный на музыку диалог — и тот строится по законам и некоторым ритмическим подобиям танца. И сам стиль мышления опереточных персонажей и, уж конечно, стиль их эмоций, стиль чувств связаны с господствующим танцевальным стилем. В докальмановской оперетте, начиная со Штрауса, доминировал венский вальс. Кальман же ввел второй компонент, другую доминанту — венгерский чардаш. И это изменило философию музыки, ее лирическую окраску

и эмоциональный тон, а в истории венской оперетты сыграло отчасти такую же роль, как и введение второго актера в истории театра.

Оперетты Штрауса возникли из атмосферы увеселительных собраний и уличных кафе, из ритмов массовых празднеств, маскарадов, балов, из возбуждения людных сборищ, из городской суеты — почти как городские пейзажи парижских импрессионистов. В сущности вальс Штрауса и есть музыкальный городской пейзаж пополам с музыкальным групповым портретом. Вальс Штрауса — коллективная душа его оперетт. Вальс соединяет героев в один большой круг: графинь и служанок, героинь и субреток, искателей приключений и защитниц домашнего очага. Вальс — апогей человеческого общения, веселого человеческого братства. Таков знаменитый вальс из второго акта «Летучей мыши», венчающий грандиозный финал, венчающий феерический бал, который устраивает князь Орловский.

Второй акт «Сильвы» — тоже княжеский бал, но на этом балу нет и не может быть подобного финала (здесь, как известно, не общий танец, а разрыв и скандал, драматическое противостояние одинокого голоса Сильвы сплоченному голосу хора). Нет здесь и подобного общего вальса. Лишь за кулисами и лишь в интродукции к акту слышится праздничный вальсовый шум и гам — на сцене же звучат негромкие вальсы-дуэты. Лирическая музыка Кальмана обращена к тем, кто ищет уединения, кто бежит от толпы, кого толпа преследует или же не замечает. Вальс Кальмана — музыкальный портрет обреченных на одиночество, на изгнание даже (чему посвящены почти все сюжеты его оперетт и что — в ином, более драматичном значении — стало судьбой самого маэстро). Вальс Кальмана называют «valse triste» (грустным вальсом), он полон предчувствий, этот волнующий и, можно сказать, вещий вальс: вальс, который открывает возлюбленным, что их ждет разлука.

Но эту интимную и даже удрученную атмосферу мгновенно — хотя тоже на миг — разрушал кальмановский чардаш. Когда-то, очевидно, это был танец огня: эпитет «огненный» — почти постоянный к слову «чардаш» эпитет. Но Кальман — не Барток, и не Стравинский, и не Равель. Архаические формы культуры его не интересуют. Он пишет оперетты, то есть строит культуру сегодняшнего дня. Он модернизует архаику и стилизует классическое наследство. В его опереттах мы слышим чардаш 10-х и 20-х годов, которому приданы ритмические очертания новейших — для тех лет — танцев. Но время от времени угасающее пламя древ-

него танца огня вспыхивает на короткий момент, как это происходит в замечательном цыганско-венгерском трио из забытой оперетты «Фея карнавала». Создателями будапештской «Сильвы» трио было вставлено в первый акт, и в исполнении Хонти, Фелике и Хома (игравшего Фери) оно — не арии и не дуэты, а именно оно — стало лирической кульминацией всего спектакля. Кто видел и слышал это чудо мелодики, ритмики и театральной игры, тот никогда не забудет прекрасной, душу переворачивавшей и, конечно же, фантастически срепетированной сцены. Экспромт, рассчитанный до секунд. Сложный ансамбль, казавшийся импровизацией. Волнующая встреча трех стариков. И совместное действие взбудораженных голосов этих стариков, их заплаканных лиц, их горделивой осанки. Вступая по очереди, один за другим, голоса (взволнованный баритон Хома, насмешливый, исполненный яда, баритон Фелике и необъятное, поистине широкое, как объятие, сопрано Хонти) убеждали друг друга, что жизнь не прошла, что все еще впереди; на лицах было написано, что все позади, что лучшие годы прошли безвозвратно, а гордо-неторопливый и на миг неистовый танец, сомкнувший их — княгиню, официанта и завсегдатая кабаре — в один тесный круг, твердил другое, пел песнь о другом: не о завтра и не о вчера, а о сегодняшнем вечере, который так случайно был подарен им безучастной судьбой и которым они так талантливо, так вдохновенно сумели распорядиться. И когда из самых недр голоса Хонти вырывался рычащий звук, перекрывавший рыдающее тремоло аккомпанирующих цыганских струнных, и когда, подбоченившись, она с сумасшедшей силой била об пол остреньким каблучком своей миниатюрной парижской туфли, и когда они пели, плача навзрыд, и когда танцевали, обнявши друг друга и позабыв обо всем на свете,— тогда-то мы почувствовали колдовскую силу чардаша кальмановских оперетт и немного разобрались в том, что такое кальмановский стиль и что такое «жанр Хонти».

Кальмановский стиль — это соединение интимной атмосферы и экспрессивных страстей, праздник несдержанных, бьющих через край, бьющих по нервам и все-таки нежных эмоций. Кальмановский стиль — весь в борении с безэмоциональной музыкой века.

«Жанр Хонти» тоже основан на смешении красок и амплуа: властная и деловая гранд-дама, несущая в себе весь блеск, все веселье и все печали богемы.

Вот та культура, из которой в неовенской оперетте все родилось, культура без быта и без завтрашнего дня, уединенная культура смелого творчества на свой страх и риск, утонченная

культура наслаждения жизнью. Вот основа музыки Кальмана, его лирики, смеха и слез — артистическая богема 900-х и 10-х годов, артистическая богема Парижа, Вены и Будапешта. Первым поэтом богемы был Ференц Легар, обессмертивший богемный стиль жизни в «Графе Люксембурге» и «Веселой вдове», двух своих лучших опереттах. Легар был утонченным лириком, мелодистом чистой воды, это всем хорошо известно, но, кроме того, Легар — своеобразнейший юморист и еще более своеобразный жанрист, самый изящный жанрист в истории венской оперетты. Его зарисовки артистов, его наброски кутил, его портреты пленительных девушек, жаждущих приключений и ждущих любви, его повествования об авантюрах сердца и его истории денежных авантюр — все это доносит до нас дух времени, дух эпохи, так называемой «belle époque», «прекрасной эпохи», «прекрасной» в глазах тогдашнего опереточного зрителя еще и потому, что она не была уж очень строгой в вопросах морали. Оперетта Легара насмешничала, демонстрируя призрачную мораль, и веселилась, празднуя торжество артистических начал жизни. К чести Легара, к чести его художественной интуиции, надо сказать, что он ощутил всю иллюзорность сладкого гедонизма «прекрасной эпохи», а это придавало его упоительным песням оттенок печали, а его ситуациям — обманчивость сказки и неявственность сна.

Кальман пошел вслед за Легаром, но по собственному пути. Качествами жанриста он обладал в меньшей мере, нежели Легар, и прибегал к жанру совсем не так часто. Это, если угодно, Пуссен классической оперетты. Кальман выстраивал идеальные схемы страстей, возвышенные схемы человеческих отношений. Артистическую богему он идеализировал, возвышал, воспевал, он создал своеобразную утопию богемы. На вершине этической лестницы он ставил артиста, музыканта, певца, хотя находил его где-то в социальном низу — на арене цирка, в ночном кабаре, а это уже чаплинский аспект кальмановской оперетты. С Чаплиным Кальмана вообще связывает незримая нить; по-видимому, они хорошо знали друг друга. Сходны мотивы, сюжетные ситуации, мелодические ходы (не забудем: Чаплин сам писал музыку к своим фильмам), сближает художников грустный комизм и пристрастие к жанру прекрасной патетической мелодрамы. Эти две сущности — богему и мелодраму — Кальман объединил, и так возник его театр, исполненный патетики, праздничный и печальный.

В классические штраусовские времена богемный дух был неотделим от венского быта, от изящного и уютного венского стиля бидермайер: персонажи «Летучей мыши» — люди быта и люди би-

дермайера днем и люди богемы ночью. На этом основаны комические недоразумения, подмены и путаница, веселые qui pro quo и вся романтическая мифология несравненного штраусовского шедевра. «Летучая мышь» создала традицию, которая вошла в обиход и которую унаследовала неовенская, то есть легаровская и кальмановская оперетта. Но у Легара, и особенно у Кальмана, штраусовская тема получила другой поворот: она утратила романтический ореол, вошла в характеристику обособившихся (у Штрауса их еще нет) каскадных героев. Богема — это прежде всего легкомысленные мужчины, по духу — закоренелые холостяки, хотя у кого-то из них есть дом и семья, что и рождает специфически опереточные «шутки театра». В конце второго акта «Веселой вдовы» мужские персонажи — пожилые и почтенные мужья, молодящиеся и потасканные искатели выгодных партий, молодые и убежденные холостяки — все вместе, выйдя из образа, как это будет делаться в зонгах брехтовских пьес, поют и танцуют каскадные куплеты «А без женщин и свет нам не мил», и эта блестящая интермедия — полунасмешливая демонстрация неотразимо легкомысленных мужских чар, шутливое изображение холостого мужского братства. Кальмана, по-видимому, очень увлек этот эпизод. Он дал еще более блистательные парафразы его в первом действии «Сильвы». Сначала Бони и Фери вместе с ансамблем элегантных кутил (одетых с подчеркнутым и чуть несерьезным шиком) поют маршеобразные куплеты «Красотки, красотки, красотки кабаре», затем один Бони вместе с кордебалетом поет и танцует эффектный театрализованный номер «Раз, два, три» со знаменитым рефреном: «Без женщин жить нельзя на свете, нет!» Именно этот рефрен Роберт Ратони бисировал особенно долго.

Но кто они, эти «женщины», о которых с таким вкусом, знанием дела, легкомыслием и даже некоторой тайной тоской поют в каскадных куплетах персонажи «Веселой вдовы» и «Сильвы»? Их нет в списке действующих лиц. Не следует искать их и среди фигуранток-хористок, изображающих баронесс и графинь на балах князя Волапюк и на приемах барона Зеты. И тем не менее зримый образ «женщин» в опереттах, конечно же, дан, иначе оперетта не была бы опереттой. «Женщин» в неовенской оперетте представляет кордебалет: кордебалет играет здесь роль непременного, хотя и необъявленного протагониста. Опереточный кордебалет — счастливое озарение неведомого нам, может быть, и совсем не великого, но на один вечер гениального театрального режиссера! Эти тоненькие танцовщицы в канканных юбках и на

высоких каблуках, эти грубоватые грации, умеющие душу вложить в рассчитанную работу длинных, выносливых, хорошо тренированных ног; умеющие к тому же и подпевать нежными, непоставленными голосами,— вот неовенский, кальмановский (отчасти сохранивший черты оффенбаховского) кордебалет, а если к этому перечню добавить миловидность молоденьких сияющих лиц, блистательный темперамент и опьяняющую, совсем не механическую певучесть синхронно танцующих стройных фигур,— то можно хотя бы отчасти представить себе несравненный будапештский кордебалет, каким он был во время московских гастролей.

Но если у Оффенбаха, в «Парижской жизни», а еще до того в «Орфее в аду», кордебалет выступал заодно с героинями спектакля и все вместе танцевали кадриль и канкан, то неовенская оперетта строила действие как систему художественных антитез, как столкновение и сопоставление контрастных тем и сюжетных линий. Образ женщин и образ Женщины у Легара и Кальмана не совпадают. Героиня неовенской оперетты — романтически настроенная душа, даже если эта героиня легкомысленно-весела, как Ганна Главари из «Веселой вдовы», даже если ей свойствен беспечный авантюризм, как Анжели из «Графа Люксембурга». Можно сказать иначе: авантюрна в поступках, легкомысленна на словах, но в пении романтична. Вокальные партии венской оперетты светятся отблесками «вечно женственного», это, может быть, последняя — и оттого столь яркая — вспышка, которую дал музыкальный романтизм. Подобно Малеру в симфонии, Легар и Кальман воспели само пение в оперетте. Но каждый сделал по-своему, на свой лад, с ориентацией: в первом случае — на полувоздушный вальс, а во втором — на земной чардаш. Женский портрет Легара нарисован легкими прозрачными красками, здесь именно венское пение, венский вокал, а женский портрет Кальмана экспрессивен, драматичен и смел, и здесь — венгерское пение с цыганскими интонациями вперемешку, сохраняющее и некоторый румынский колорит, и некоторую трансильванскую окраску. Ангельских легаровских нот у Кальмана не услышишь. «Частица черта в нас»,— поет Сильва (в русском, достаточно точном переводе), и в самом ее пении — чувственное очарование, блеск страсти. Это вокал, в котором присутствуют пластический рисунок, жест и танец.

Мы имеем в виду не только рефрен, когда певица Кальмана танцует чардаш и фриску. Мы имеем в виду пластику самой музыки, жестикуляцию, скрытую в мелодической фразе. Мелодия воспринимается как своеобразный звуковой шифр: в мелодии

зашифрованно движение певицы. «Частица черта в нас»,— поет она с долгими паузами между слогами. И видишь, как рождается новый пластический стиль, рождается силуэт, который отныне будет господствовать в оперетте. И видишь другое: психологическое движение, жест гордого существа, жест женщины и актрисы. Но пока приостановим дальнейший рассказ и скажем, что пластический рисунок — плечо вверх и вперед — пришел в оперетту из кабаре, подобно тому как в свое время канкан пришел в оперу-буфф из парижских кафешантанов.

Уже Легар перенес действие своих оперетт из салона в мансарду и даже в модный ресторан, тем самым преобразовав салонный стиль венской оперетты. Кальман сделал следующий, но достаточно рискованный шаг, избрав местом действия «Сильвы» ночное кабаре и, что более существенно, создав музыкальный образ ночной столичной жизни. Это современный, почти блоковский мир «ночной стороны души», души, которая грезит за столиком ресторана. И это еще более современный — в стиле модерн,— уже совсем не блоковский мир ночных надрывов, ночных нервных страстей, когда бурное веселье прерывается потоком несдержанных слез или же внезапным молчаливым уходом. Ноктюрны Кальмана исполнены некоторого тревожного беспокойства. Но в этих ноктюрнах есть и пьянящая горечь, и сладкая боль. А более всего в них мечты: мелодия, подсказка мечты, упорно поет о необманном, непризрачном, неночном счастье. Цыганский напев скрипок, красочная окраска звучаний и, наконец, неистовый темп рефренов, с первых же тактов переходящих в галоп,— все это соединяется для того, чтобы дать счастью осязаемость, вкус, колорит, чтобы сделать его незамедлительным и неизбежным. Кальман — поэт счастья, и он же поэт кабаре. Сам образ сомнительного заведения у Кальмана идеализирован, романтичен. Это не то кабаре, которое мы знаем по «Голубому ангелу» или по фильмам последних лет,— убогий или веселый притон с одаренными и цинично-бесстыдными актерами. Кабаре Кальмана, как и весь его театр, не знает, что такое порок. Кабаре Кальмана беспорочно. Но оно опорочено, окружено предубеждением и дурной молвой, и отсюда печаль, надрыв, драма. Пафос «Сильвы» — а «Сильва» самая патетическая из всех когда-либо написанных оперетт — заключается в том, чтобы и в ночном кабаре пропеть песнь любви, либо бросить петь и уйти домой, в свое Козье болото.

Оговоримся, однако, что музыка Кальмана — это одно, а пьеса Л. Штейна и Б. Йенбаха — это нечто другое. Фабульные стерео-

типы и чувствительные стихи — та дань, которую кальмановские либреттисты платили вкусам определенной, достаточно узкой социальной среды. В 20-х годах и сам композитор отдал известную дань подобным сентиментальным вкусам. Но в «Сильве» Кальман на высоте. Переосмысливая и обогащая сюжет, он пишет музыку большого стиля.

«Сильва» — драма любви и поэма любви, одна из прекраснейших в искусстве XX века. Кальман здесь композитор-поэт и композитор-психолог. В либретто оперетты — мезальянс, невозможность для певицы полюбить князя, а в музыке сама любовь возникает из невозможности, из запрета, чуть ли не из непреодолимых преград, почти как в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси, почти как в вагнеровском «Тристане». И в музыке есть гордость любви, которая выше самой любви и которая заставляет порвать, бросить все и оставить мечты о счастье. Этот жест, жест отречения, жил в душе — и в мелодиях Сильвы — с первых же сцен, Сильва лишь ждала подходящего момента. Этот жест разрушает всю ее жизнь, но утверждает ее право на высшее благородство. У Волапюков княжеский титул, а у Сильвы королевский жест. У них титул, у нее талант, и это обычная коллизия кальмановских оперетт, где титул почти всегда смешон, а талант почти всегда патетичен. Иными словами, они, Волапюки, комики и шуты, а она, Сильва, трагическая актриса. «Сильва» — спектакль жизни, и здесь разыгрывается двойной мезальянс: житейский — бытовой и артистический — идеальный.

Эта красивая история имеет тщательно проработанный фон. Противопоставление Сильвы, певицы из кабаре, и Стасси, девушки из закрытого пансиона, противопоставление горделиво сдерживаемой страсти и расчетливо сберегаемой чистоты ненавязчиво (тем более что музыкальная характеристика Стасси очень изящна) вводит в оперетту классическую тему нечистых и чистых. А противопоставление или, точнее, сопоставление Сильвы и Бони вводит в оперетту сразу несколько классических тем (таланты и поклонники прежде всего), но трактованных совсем не традиционно. Кто такой Бони? — душа-человек, душа общества или же, переводя это на профессиональный язык, душа ансамбля. У Бони нет монологических номеров, потому что он никогда не бывает на сцене один, зато ансамблевых номеров очень много (по меньшей мере шесть), и каждый эпизод не похож на другой, и каждый ансамбль оригинален по ситуации и по составу. Здесь все возможные виды ансамблевых форм и структур, другой столь же насыщенной номерами каскадной партии не существует. И во

всех этих ситуациях и ансамблях Бони как рыба в воде, он всегда нарасхват, всем нужен, со всеми накоротке, это гений коммуникабельности — говоря современным языком, добрый гений человеческих контактов. Функция простака в оперетте заключается в том, чтобы смешить в неподходящий момент невпопад сказанными словами. Комическая неуместность — закон поведения простака, каждая реплика и каждый поступок которого нарушает ход действия, естественное следование сюжета. Бони — простак, но у него есть цель: он хочет всех связать узами радости, праздника и веселья. Смешные слова, которые Бони произносит чуть что не так: «Ты на меня не сердишься? Скушай конфетку»,— не только смешная реплика, запоминающаяся комическая реприза. В шуточке этой — весь персонаж. Бони (уменьшительное от Бонифаций, то есть доброжелательный, добросердечный) — сама доброта и сама праздничная радость жизни. Он состоит лишь из радостных эмоций и только из них, ими он откликается буквально на все («Упал, упал»,— радостно, и по-русски, воскликнул Ратони — Бони, случайно поскользнувшись на сцене), ими он одаривает всех окружающих без разбора. Шуточки, конфетки в кармане и ничем не омраченное настроение в душе — аргументы Бони в любом споре, лекарство от любого недуга, средство от любых неудач. Простак Бони — своеобразный философ жизни, веселый и легкий мудрец, решивший прожить жизнь без ссор и без гнева. Все три акта оперетты Бони стремится что-то уладить, кого-то успокоить и всех примирить. Тут-то ему и приходят на помощь шуточки и конфетки. Тут он раскрывается в своей пленительной человеческой чистоте. И тут мы понимаем окончательный смысл сопоставления Сильвы и Бони. Страстная и гордая Сильва — мятежная душа классической оперетты. Легкомысленный Бони — ее примиряющий дух. (В отличие от трагедии, оперетта вообще примиряет слезы и смех, высокие и низкие жанры.) «Сильва» потому и стала лучшей из всех оперетт, что в ней спорят на равных правах жест разрыва, отчаяния и мятежа и жест примирения, жест дружбы.

«Сильва» писалась во время войны, и это обстоятельство не следует забывать, хотя прямых ассоциаций искать в тексте, конечно же, не надо. Факт тот, что война отложила печать на атмосферу оперетты, на ее эмоциональный тон, и именно во время войны ее играли по обе стороны фронтов и границ, во всех столицах воевавшей и нейтральной Европы. Сильва поет о разлуке, Бони — о веселых ночных кабаре, и в песнях и песенках этих — реальные переживания, ностальгическая печаль и лихорадочное

веселье европейского города после августа четырнадцатого года. Да и сама сюжетная схема оперетты — певица и офицер — принадлежит к классическим мифологемам театра и кино военной эпохи.

Но именно Эдвин, офицер,— самая бледная роль кальмановской оперетты. У него нет собственной арии и нет самостоятельной темы, в сущности у него нет и лица. И наоборот, в опереттах Кальмана 20-х годов («Баядера», «Марица», «Принцесса цирка», «Фиалка Монмартра») в названии, как и подобает жанру, женский персонаж, но фактически главный герой этих оперетт — тенор, мужчина. Арии Раджами, Тасилло, Мистера Икс знает весь мир, ария Рауля входит в этот же круг, и все арии объединяет двойной мотив — лирической экзальтации и тоски, а тема арии — поражение, поражение лирического героя. Этого не было в «Сильве» и быть не могло, но «Сильва» у Кальмана — одна, такого подъема духа в его творчестве больше не наступит. Не повторится сверкающая интонация, поблекнет праздничный и даже победоносный тон, ослабнет патетика, ослабеет и сила страсти. Конечно же, на музыку Кальмана повлияла общая атмосфера тех лет, атмосфера военного поражения, послевоенной растерянности и морального упадка. Опять-таки, как и в случае «Сильвы», искать указаний на это в тексте нельзя, но игнорировать это обстоятельство тоже не надо. Интонация кальмановской музыки 20-х годов очень характерна, хотя новая традиция исполнения и чрезвычайная запетость кальмановских оперетт мешают по-настоящему ее расслышать. Но мы имеем возможность оценить первоначальный, авторский тон, перенестись в кальмановскую эпоху. Существует фонограмма экранизации «Марицы», авторизованной Кальманом и снятой в Берлине в 1930 году. В роли Тасилло — Хуберт Маришка, директор, режиссер и первый актер венского театра «Ан дер Вин» («Ла Скала» опереточного искусства), друг Кальмана, которого сам композитор называл братом. Маришка поет арию Тасилло примерно так, как пели в операх венских экспрессионистов. Вокально-мелодическая основа арии приглушена, декламационная усилена сверх всякой меры. Это почти что мелодекламация, почти что речитатив, и речитатив на грани крика. Напряженно-эмоциональный голос Тасилло — Маришки — живой голос музыкального театра 20-х годов, но, кроме того, живой голос Кальмана, композитора и человека.

Классическая оперетта — меньше всего исповедь и уж, конечно, никак не интимный дневник, и все-таки нам представляется, что и в «Марице» и в «Принцессе цирка» метафорически изоб-

ражена ситуация Кальмана и его драма, драма серьезного и глубокого музыканта. Как и Сильве Вареску, как и другим героям его оперетт, жизнь Кальману отравляла тайная горечь, след незабытой обиды. «Я знаю,— таковы его собственные слова,— что полстраницы партитуры Листа перевесят все мои как уже написанные, так и будущие оперетты». Правда, эти горькие мысли приходят ему на ум еще до написания «Королевы чардаша», но и в дальнейшем, в 20-х годах, в период расцвета своего дарования и всесветного триумфа своих оперетт, Кальман одолеваем сомнениями, которых триумфаторы обычно не знают. Навязчивый мотив Кальмана 20-х годов — «человека из общества», который не может вернуться в «свой круг», потерял на это право. Этот мелодраматический, едва ли не мещанский мотив совсем иначе для нас зазвучит, если в жалобах Тасилло или в плаче Мистера Икс мы услышим признания самого композитора и если под «обществом» мы будем понимать не общество рамоликов-генералов (осмеянных в «Марице») и не круг владельцев конюшен скаковых лошадей (безжалостно показанных в «Принцессе цирка»), а клан симфонических композиторов или даже совсем узкий кружок композиторов-авангардистов, создателей «новой венской школы». «Марица» была поставлена в 1924 году, а «Воццек» Альбана Берга — в 1925-м.

Родившийся в Венгрии, в добропорядочной, дружной и деловой семье, Кальман мало напоминал человека чардаша, человека кулис, человека кабаре и богемы. Он походил на классического венского музыкального критика брамсовских или же малеровских времен, музыкального критика респектабельного старого стиля. В молодости он и сам подвизался как рецензент. И всю жизнь сохранял облик среднеевропейского кабинетного интеллигента. Он начал с сочинения серьезной музыки, но потерпел ряд чувствительных неудач. Симфонические опыты молодого будапештского музыканта не имели никакого успеха. Совершеннейшая случайность, настойчивость либреттиста, а кроме того, обескураживающая нужда заставляют его взяться за написание «Осенних маневров» (1908), первой из его оперетт, написанной без затей, сочиненной чуть ли не без нотной бумаги, во время летнего отдыха и загородных прогулок. Но эта безделка имеет в Будапеште громкий (вполне заслуженный) успех и очень скоро с не меньшим успехом ставится в Вене. Судьба словно бы искушает его, с мефистофельской улыбкой предлагая достаток, известность и, может быть, славу. Впервые в его жизни звучит тема «мефисто». Предстоит подписать пакт с дьяволом оперетты — самый невинный пакт с

самым нестрашным дьяволом нашего века. Но Кальман не торопится определять свою судьбу. Он хочет оставить последнее слово за собой и следовать лишь своим целям и планам. Можно подумать, что он провоцирует неуспех и даже провал своих нежеланных и навязанных извне предприятий. Его первая венская оперетта «Цыган-премьер» (1912) в качестве главного персонажа имеет не молодую женщину, но старика, старого скрипача, потерявшего популярность и имя (чаплинская тема в эскизе). Неминуемы разочарования, а получился триумф: Вена очарована цыганскими интонациями, эффектно и обильно звучавшими в спектакле. Впрочем, не вся музыкальная Вена приведена в восторг, шокированы академические круги, и слово «цыганщина», впервые произнесенное именно в 1912 году, пристанет к Кальману как репей и прозвучит как приговор его притязаниям на большую — симфоническую — карьеру.

Тогда-то, по всей видимости, в сознании Кальмана и произошел поворот. Он решает стать великим композитором оперетты. «Сильва» (1915) — ответ Кальмана обстоятельствам, отчасти коллегам, а более всего судьбе, отказавшейся открыть перед ним врата академической славы. Его домом становится театр «Ан дер Вин», и в течение двадцати с лишним лет Кальман остается законодателем жанра. По-видимому, внутренний голос внушал ему, что по избранному — либо избравшему тебя — пути надо идти до конца, что в театральных начинаниях необходимо побеждать и что победа венчает театральное дело. Да, этот уравновешенный человек любил побеждать и умел побеждать честно. В те годы, когда он начинал, в Вене работало много композиторов оперетт, ремесленников с малым талантом. Но это было время расцвета сказочного дарования Ференца Легара. Возможно, что именно Легар, которого Кальман высоко чтил всю свою жизнь, не только продемонстрировал ему, что музыка оперетты может быть музыкой утонченного вкуса и изысканного мастерства, но и побудил вступить в спор о первенстве, спор равных. С композиторами иного масштаба Кальман состязаться бы не захотел: не позволила бы гордость, та чертовская гордость, которая угадывается в нем, которой он наделил любимых героев своих, а более всех — Сильву.

Частица черта — это достоинство художника, честь творца. Нерв кальмановских оперетт — задетая гордость артиста.

Написав «Сильву», Кальман осуществил художественный турдефорс, поскольку ему удалось создать идеальный образчик оперетты, классическую модель, не принося в жертву своих интере-

сов композитора-симфониста. И больше того: симфонический эффект Кальман извлек именно из того, что выявил, заострив и художественно обыграв ее, опереточную структуру. Со времени «Сильвы» Кальман становится конструктором оперетт, художником и поэтом опереточной формы. Другие импровизировали свои оперетты — Кальман выстраивал их по строгому плану, почти что вычерчивал по чертежу. Он создал четкий композиционный канон, которого придерживался почти всю жизнь, за что всю жизнь и, особенно после смерти, подвергался не совсем справедливым упрекам. Да, разумеется, в каждой оперетте есть два лирических героя и есть каскадный дуэт, в финалах к главным персонажам присоединяется хор, финал первого акта — это завязка, финал второго акта — кульминация, а финал третьего акта — это развязка драмы. Так построены «Сильва», «Марица» и ряд других кальмановских оперетт, это закон его театра. Но в этом его оправдание, его внутренний смысл. Тем самым Кальман сближается с поэтикой высокого стиля. Классический венский симфонизм тоже следовал неукоснительным законам жанра. И Кальман — это можно смело сказать — симфонизировал композицию своих оперетт, увидев в мелодиях лирических героев главную тему, в каскадных куплетах побочную тему, используя развернутые финалы для того, чтобы столкнуть и преобразовать, модифицировать обе темы, а тем самым конструируя разработку и конфликт — по всем правилам классического аллегро. Именно так написан в «Сильве» первый акт — с использованием и преобразованием лейтмотивов. При этом «Сильва» остается классичнейшей из оперетт, высшим образцом жанра. Главное условие соблюдено: музыкальное действие концентрируется внутри законченных эпизодов, внутри номеров, каждый номер самостоятелен и блестящ, каждый номер — торжество театральности, маленький триумф театра.

«Сильва» позволяет ответить на извечный вопрос: что же такое оперетта как жанр, в чем заключается ее специфика, ее природа. Музыковеды обычно сближают оперетту с комической оперой, что недостаточно проясняет ее суть, и поэтому следует, видимо, сказать так: в оперетте музыка существует по строгим формальным законам театра. В сложнейшем искусстве оперы музыка создает некий continuum, непрерывный поток, а в оперетте движется вспышками, дискретно, кристаллизуясь в номерах, напоминающих интермедии театра. Интермедийный принцип формообразования — изначальный и очевидный закон построения кальмановских оперетт, а самое тонкое в них — театральная интерпретация лирики, театрализация лирической стихии.

Мелодическая фраза, начинающая «Сильву», возникает в оркестре, потом повторяется, транспонируется, подхватывается поющими голосами, получает слова,— это лирическая основа оперетты, ее летящий лейтмотив, ее призывная песня. В музыке Кальмана — страстный порыв двух душ, стремящихся друг к другу. И в музыке очень красивый образ страстей — плененных и разлученных птиц, тоскующих в неволе. Но эта фраза-признание, фраза-призыв, которая начинает и движет оперетту, растворена в потоке других музыкальных фраз, она уходит в подтекст и лишь изредка становится текстом. Непосредственное, игровое содержание «Сильвы» — страсть, которая выдает себя за нестрасть, подобно тому как любящая и страдающая Сильва выдает себя за счастливую графиню. В дуэте из первого акта влюбленные объясняются так, как будто любовь еще далеко впереди; в дуэте второго акта влюбленные объясняются так, как будто любовь далеко позади; но ведь и легкий флирт первого акта и похоронные интонации второго — неправда, игра, маска, из гордости, может быть ложной, наброшенная на пламенную страсть, и в кульминациях пламя вырывается наружу. «Сильва» — маскарад страсти, лирический маскарад, игра любви и гордости, и это определяет ее жанр, делает не оперой, а именно опереттой. И все другие подлинные оперетты Кальмана — маскарады лирики, маскарады страстей, а в «Принцессе цирка» метафора маски, наброшенной на страсть, реализуется буквально, в образе загадочного — «всегда в маске» — Мистера Икс. Кальман — блистательный мастер и несравненный виртуоз подобных маскарадных ситуаций. Он решает их и в остродраматическом, и в острокомедийном ключе. Он соединяет трагизм маски и комизм маскарада. Пример виртуозного и, повторим это, опереточного мастерства Кальмана — квартет из второго акта «Сильвы» (одновременно каскадный номер и лирический вальс), в котором драматические переживания и комедийные положения взаимно переплетены, притворная ревность скрывает непритворную боль, а притворная нежность таит и то и дело обнаруживает сверкающую непритворную ревность.

Масочность кальмановской музыки имеет и другой смысл, означая изменчивый, подвижный тип человеческих характеристик. Персонаж оперетты точно меняет маски у нас на глазах, и музыка — даже отдельных эпизодов и сцен — тоже точно меняет маски. В арии Сильвы «О, не ищи ты счастья» мы слышим то тайные слезы, то демонический смех, Сильва кончает арию в образе роковой женщины, привыкшей разбивать сердца, а начинает в образе нежной девушки, у которой разбито сердце. Этот иллюзи-

онизм, идущий от традиции романтического театра, в венском искусстве не умирал никогда — что среди прочего объясняет и расцвет венской оперетты,— и особое распространение и новые импульсы получил именно в 900-х и 10-х годах (пьеса Шницлера «Зеленый попугай» предвосхитила поэтику пиранделлизма). Но для самого Кальмана (все-таки венгерского композитора до конца своих дней) иллюзионизм — не философия, но прием, хотя этим приемом он играет мастерски, остроумно и увлеченно. Кто на самом деле Розалинда — добродетельная жена или же «летучая мышь»,— нам не узнать, а кто Сильва — женщина-вамп или же влюбленная девушка,— мы знаем совершенно определенно. В «Сильве» есть романтическая страсть, но нет романтических — неразрешимых — загадок. «Сильва» человечна, несмотря на «частицу черта» и весь свой ночной демонизм, и в этой человечности и ее красота и ее правда.

Существует мнение, что после «Сильвы» и вплоть до «Фиалки Монмартра» Кальман только и делал, что повторял себя, используя одни и те же сюжетные положения (мезальянс), один и тот же конструктивный прием, одну и ту же композиционную схему,— это так и не так. Кальман мало менялся как конструктор, как драматург, но ощутимо менялся как музыкант — в другой связи мы уже об этом говорили. Лирика Кальмана в 20-х годах становится более однородной и менее масочной, менее театральной. Той игры настроений и той смены личин, которая составляет очарование «Сильвы», в «Марице» (1924, но начата намного раньше) меньше, а в «Баядере» (1921) и в «Принцессе цирка» (1926) почти совсем нет; арии и дуэты этих оперетт мало чем отличаются от оперных дуэтов и арий. Можно сказать более жестко: под маской Мистера Икс скрывается оперный герой. И не случайно лучшими исполнителями партии Мистера Икс были оперные певцы: Георг Отс, Димитр Узунов. «Сильву» оперные певцы не пели.

И чем менее театральной становилась музыка кальмановских оперетт, тем более театральными становились ее сюжеты. Та же «Принцесса цирка» с ее цирковыми персонажами и эксцентрическими выходками действующих лиц — пример стиля позднего Кальмана, не очень заметно, но очень последовательно двигавшегося к некоторому новому жанру, находившемуся на полпути к опере и на полпути от оперетты. «Марица» — первый эскиз этого жанра, а «Фиалка Монмартра» (1930) — его апофеоз, хотя именно в «Фиалке», самой лирической из своих оперетт, Кальман устраивает прощальный бал оперетте: богемная Мадлен уходит,

но на прощание поет и танцует «Карамболину», и этот каскадный номер в исполнении хороших актрис — таких, например, как Татьяна Шмыга — становится главным событием спектакля.

После «Фиалки», в эмиграции, Кальман написал еще несколько оперетт, но именно «Фиалка» — его лебединая песня, и в основу либретто в последний раз положен красивый, безрассуднейший и благороднейший жест, жест нищих артистов, жест юности, жест таланта. В «Фиалке» Кальман прощается с любимой своей богемой: сюжет, как известно, заимствован из «Сцен из жизни богемы» Мюрже, а музыкальное содержание отчасти — но только отчасти — повторяет «Богему» Пуччини. Для оперы очень существенна атмосфера холода и зимы, тогда как в оперетте сердечная драма, драма непризнанного таланта, драма неоцененной любви — все это растворено в потоке грустных и нежных, волнующе весенних мелодий. «Фиалка Монмартра» — это молодость Кальмана, молодость Флоримона Эрве (реминисценциями из «Мадемуазель Нитуш» наполнена фабула кальмановских либреттистов), молодость кадрили и канкана, появившихся где-то тут, на монмартровских открытых балах, в монмартровских общедоступных кафешантанах. Монмартр и есть главный персонаж Кальмана: Монмартр и его обитатели, его музыка, его арго, его нравы, его карнавал, его праздники и его будни. А фиалка Монмартра — это не только Виолетта, лирическая героиня, уличная певичка и продавщица цветов (Виолетта — по-французски фиалка). Фиалка Монмартра — это сама оперетта. Жанр оперетты ведь тоже возник на монмартровских холмах. И хотя поначалу он был дерзок и бесцеремонно насмешлив, этот в буквальном смысле незаконнорожденный, уличный жанр, Кальман иначе — с нежностью — объясняет его природу.

«Фиалкой Монмартра» классическая оперетта делает круг, возвращаясь к своим парижским истокам. Как и «легариады», музыкально-драматические сочинения Легара 20-х и 30-х годов, «Фиалка Монмартра» — историческая оперетта. И это тоже означает возвращение вспять, нарушение канонов неовенской школы. Классическая оперетта Оффенбаха и Эрве возникла в полемике с исторической оперой и вообще с исторической темой. Пародировалась не только «большая опера» как музыкальный жанр, но и засилье прошлого в оперном театре. Такова была мишень остроумных пародий Эрве, Оффенбах же, начиная с «Орфея в аду», метил дальше и выше. Оффенбах пародировал мнимоклассическую культуру Франции «маленького Наполеона», которая прошлым жила и прошлым клялась, давно потеряв органическую

связь со своим прошлым. Мертвые идолы прошлого — боги Олимпа — танцевали у Оффенбаха канкан, и ритмы канкана вносили на сцену подлинный дух времени и подлинную современность. Оффенбаховский театр представлял собою веселый мятеж против засилья прошлого в сознании людей, и с тех пор оперетта стала жанром, утолявшим голод по новизне, хотя бы по новизне бытовой, будь то новизна туалетов и мод, публичных нравов или же уличного жаргона, арго во французском языке, сленга — в английском (на обыгрывании новейшего бродвейского сленга была построена написанная в Америке, в жанре мюзикла, «Моя прекрасная леди»). Но прежде и более всего оперетта стала ареной ритмической новизны, площадкой для новых и еще более новых танцев. Существует прямая связь между танцевальным бумом, начавшимся где-то в 10-х годах, и расцветом неовенской — легаровской и кальмановской — оперетты. Стремительный путь от тустепа к чарльстону и шимми, минуя танго и фокстрот, оперетта прошла почти одновременно с дансингами европейских и американских столиц, возвышаясь над ними качеством музыкального материала. Роль Кальмана в освоении новых ритмов и новой роли ритма, в активизации ритмики в сфере театральной музыки весьма велика. Кальман обобщил и облагородил ритмическую экзальтацию 10-х и 20-х годов в ослепительных куплетах «Фиалки Монмартра», в остроумных галопадах «Сильвы» (галопадами увлекался молодой Шостакович в пору создания «Носа» и ранних балетных партитур. Может быть, поэтому уже в зрелые годы он и назвал музыку Кальмана гениальной). И Кальман не только вводил в свои оперетты фокстроты и шимми в качестве вставных танцевальных номеров. В сущности, он писал оперетты-балеты. Он создал свой, кальмановский жанр — лирической галопады и свой, кальмановский мир — утопию сказочной каскадной страны, страны, где царствует танец.

Однако отношение Кальмана к новой дансантности было двойным: и восторженным и невосхищенным. Как музыкант он оценил дикую прелесть алогичных синкоп, как человек театра — понял всю неотразимую власть бешеных темпов. Он уловил давнюю связь ритма и праздника, ритма и смеха. И он понял — своим трезвым и ясным умом,— чем искушают и что предлагают душе новые танцы. Каскадные эпизоды поздних кальмановских оперетт психологически связаны с умалением памяти, с нежеланием помнить. Еще недавно, в благословенные легаровские времена, в беспамятстве находили и шарм, и смысл, и назначение оперетты. Написанная в 1905 году «Веселая вдова» самим парадоксальным наз-

ванием — вдова должна быть скорбной, а не веселой — утверждала обаятельно нестрогую мораль жанра. Во времена Кальмана эта мораль стала казаться двусмысленной и наивной. В скрытой полемике с Легаром и «Веселой вдовой» Кальман пишет оперетту о веселой актрисе, которая ничего не хочет забыть и перечеркнуть прошлое тоже не может. «Помнишь ли ты?» — необычный вопрос для классической оперетты. «Помню ли я?» — необычный ответ. Кальман первым ввел в оперетту фон прошлого, ностальгическую музыку воспоминаний.

Подобно тому как в старинных операх были «арии мести», у Кальмана есть «арии воспоминаний»,— их поют Пали Рач, Мистер Икс, Тасилло.

Но именно здесь, в оперетте, нежная тема воспоминаний делает жесткий драматический поворот, сама оказывается под знаком драмы. Живые веселые люди, герои кальмановских оперетт, вынуждены жить прошлым, как старики, волею обстоятельств прикованы к прошлому, как изгнанники или изгои.

И наконец, последнее, что необходимо сказать об этических основаниях кальмановской оперетты. Конечно же, легкость и незлопамятность, примиряющий дух — в природе опереточного жанра, пластичность — необходимая черта, опоэтизация новизны — назначение и вклад в человеческую культуру. Но опыт прошедших ста лет открыл и другое: пластичность может скрывать конформизм, способность приспособиться не только к любой моде, но и к любому порядку вещей, к любым обстоятельствам, к любым нормам. Вот это конформистское лицо оперетты, сокрытое за ее привычным улыбающимся лицом, Кальману было ненавистно. Лицо его оперетты было другим — не всегда улыбающимся, но всегда прекрасным.

Будапештский театр оперетты, желанный гость в любой стране, дал в Москве несколько запомнившихся представлений. Это уже второй приезд театра к нам после ухода Ханны Хонти. В тот, первый, приезд была показана легаровская «Цыганская любовь», а теперь — кальмановская «Графиня Марица». И по трактовке музыки, и по манере актерской игры оба спектакля походили друг на друга. Легар и Кальман предстали как национальные венгерские классики прежде всего и лишь во вторую очередь — как классики так называемой неовенской школы. Действие обеих оперетт протекает вдали от столиц, и уже потому городской, урбанистский колорит музыки давал себя знать не очень заметно.

Зато отчетливо зазвучали сельские или, если угодно, усадебные мотивы. Тактично, но и настойчиво, и не останавливаясь на полпути, театр выводил знаменитые оперетты из привычного круга ассоциаций и перемещал их в поле действия ассоциаций непривычных. «Цыганская любовь» вызывала в памяти оперу Масканьи «Сельская честь», «Графиня Марица» начинала казаться опереточной парафразой «Вишневого сада». Таковы, во всяком случае, мотивировки фабулы, которые — в своей редакции либретто — предложил нам театр и которые увлекли исполнительницу главной роли. Мария Тиболди играет возвращение. Марица у Тиболди — не примадонна оперетты, но молодая женщина, потерпевшая крах. В свое имение она возвращается в поисках душевного спасения, а не только в надежде на женское счастье. Кажется, что ей, как усталому путнику, больше всего на свете нужен покой. Свою выходную арию Мария Тиболди — Марица поет очень взволнованно, но и очень грустно. Не слышно ликующих нот, которыми обычно щеголяют певицы. И уж совсем отсутствуют победоносные интонации, интонации успеха. Летящая и сверкающая мелодия кальмановской арии клонится вниз, как падающая звезда или как пуля на излете. Это, конечно, совсем необычный выход, но он имеет свой смысл, открывающийся не сразу. Мы видим, как постепенно к Марице возвращается молодость и жизнь и как нечто подобное происходит с Тасилло (Йожеф Вираг). Тема спектакля — возрождение души, исцеление музыкой родных песен.

Да, это именно так, и раскрытию именно этой темы служат усилия режиссера и дирижера. Режиссер Ласло Шереги придумывает эффектный сценический аттракцион, по-опереточному театральный, а человечески — трогательный и простой. Героев сопровождает маленький цыганский оркестрик, и когда они начинают петь, вперед выходит «цыган-премьер» — худощавый невысокий актер с выразительным лицом старого рапсода (Йожеф Чапаки) — и наигрывает на скрипке печальный или же беспечный напев. Мы зримо увидели то, что составляет кальмановский секрет: рождение арии из звуков скрипки. И мы увидели то, что составляет маленькую тайну спектакля: как музыка успокаивает, поддерживает и воодушевляет героев.

Но могут ли мелодии одной из самых запетых кальмановских оперетт претендовать на подобную роль? Оказалось, что могут. Оказалось, что в этих чувствительных мелодиях живет подлинный высокий лиризм и подлинная душевная сила. Недаром Кальман писал «Марицу» мучительно долго, в продолжение нескольких лет, бросая ее для более легких вещей и возвращаясь к ней

как к своему заветному делу. И талантливая Каталин Варади, женщина-дирижер, все сделала для того, чтобы музыка Кальмана зазвучала. Разнообразные мелодии она слила в единый поток, придав им рапсодийный размах и элегическую нежность. В исполнении Варади «Графиня Марица» — оперетта-рапсодия (венгерская рапсодия Кальмана), оперетта-элегия, оперетта-поэма. Неуловимая женственность некоторых струнных сцен была выявлена без нажима. Зато каскадными эпизодами Каталин Варади управляла железной рукой. С особенным блеском продирижировала она общим финальным поклоном. Каскадный куплет «Поедем в Бараздин» звучал вновь и вновь, как он, впрочем, и должен звучать — неотвязным напоминанием о какой-то сказочной беззаботной стране, неотвязным напутствием, неотвязным призывом. Зрители неохотно расходились, а со сцены все неслись обещания веселой обетованной земли, все твердил свою песню лукавый каскад, приглашая оставить черные мысли на час-другой и отдаться зажигательным танцевальным ритмам.

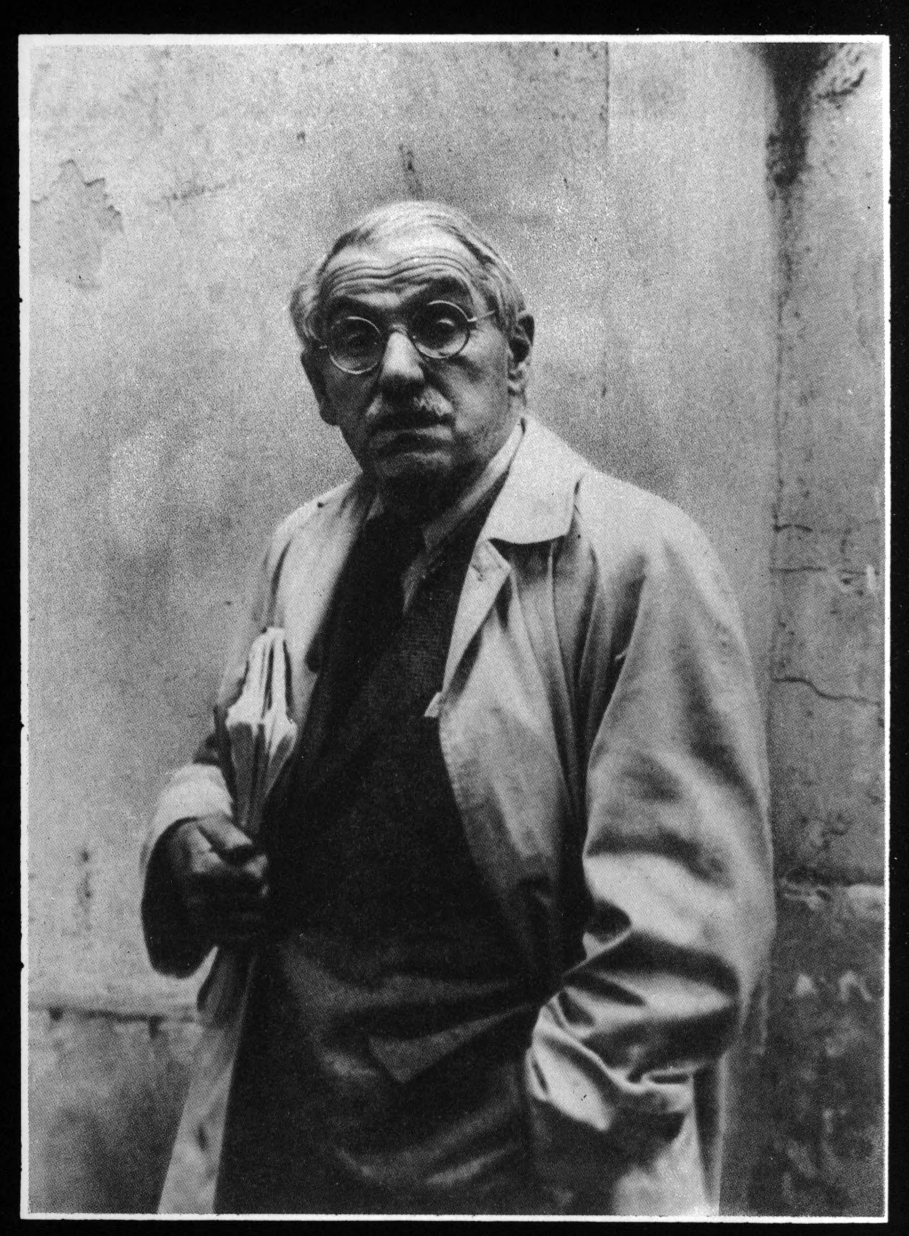
Правда, в самом спектакле слов о Бараздине как будто бы нет: оригинальный куплет заменен здесь новым. И каскадный простак, поющий у Кальмана слова о Бараздине, в спектакле тоже другой — и по имени, и по натуре. Простодушного Коломана Зупана заменил предприимчивый Пишта, повеса и артист (Балинт Фаркаш), и вместо комического недоразумения играется любовная авантюра. Признаемся: нам жаль и старой заслуженной маски, и старого остроумного сюжета. Но у либреттиста Дердя Кардаша и у авторов спектакля свой резон: они переосмысливают функции героев и вторых — каскадных — сюжетов. Герои «Марицы» — люди, утратившие веру в себя, каскадные персонажи — ни при каких обстоятельствах веры в себя не теряют. Герои льют слезы, каскадная пара добивается своего, герои осторожны, а каскадная пара смела, герои-любовники готовы ждать сто лет, а каскадные любовники нетерпеливы. Тут надо добавить, что у Балинта Фаркаша превосходная партнерша, имевшая в Москве большой успех — Марика Освальд, и именно ее участие придало «Марице» неожиданное сходство с комедиями Мольера и Бомарше и заставило вспомнить о моцартовской Сюзанне.

Вместе с «Графиней Марицей» Будапештский театр оперетты привез в Москву большой, прямо-таки блистательный гала-концерт, еще раз засвидетельствовавший, насколько широк у театра творческий диапазон, насколько свободно актеры чувствуют себя и в жанре новейшего мюзикла, и в жанре классической оперетты. Гала-концерт прошел в буквальном смысле «на ура», бисировалась

добрая половина номеров, а некоторые — и это были опять-таки каскадные номера — бисировались дважды и трижды. Героем гала-концерта стал молодой одаренный Миклош Хидвеги, очень легкий танцовщик и очень ловкий партнер, что позволило ставить для него — и для Марики Освальд — труднейшие танцевальные номера, построенные на рискованных акробатических поддержках. Миклош Хидвеги демонстрирует новый каскадный стиль: холодноватый, иронический и спортивный. Это комик-простак, лишенный простодушия уже совсем, комик-простак, мгновенно ориентирующийся в жизни. И глядя на него, думаешь о том, что и классическим опереточным амплуа приходится начинать новую жизнь и что традиционные устойчивые маски способны к трансформациям и метаморфозам.

Голоса Жанны





Жан Ануй

Кто-то из глубины сцены спрашивает: «А кто будет играть голоса?»
Ж а н н а. Я, конечно.

Ф и с к а л. Древо фей! ... Суеверие. Колдовство в зачатке! Древо фей!
К о ш о н. Вы знаете, на этом суде я не прощу ей ее голоса, но я намерен простить ей фей...

Ж. Ануй. Жаворонок

Перечитывая пьесу, сначала не замечаешь этих голосов, обращает внимание обилие двусмысленных ситуаций. «Жаворонок» — парад двусмысленных ситуаций, представленных поочередно, одна за другой, как это и бывает в спектакле-параде. Двусмысленная ситуация Бодрикура — полководца, которого бьют; двусмысленная ситуация дофина в завоеванной англичанами стране, который к тому же не знает, течет ли в его жилах королевская кровь или же нет, законный ли он сын своего отца или же бастард на троне; двусмысленная ситуация маленькой королевы, его жены, которая должна появляться на людях и на балах рядом с официальной любовницей дофина и носить одинаковые с ней модные головные уборы. Двусмысленные ситуации — рок жизни, полагает Ануй, судьба малодушных. И подобные ситуации — в основе сюжетов всех без исключения ануевских пьес, одна из основ его поэтики, его философии театра. Потому что двусмысленные ситуации влекут за собой обман, влекут за собой притворство. Битые полководцы вынуждены изображать полководцев, умеющих воевать; дофины без королевства и без явного права на трон — легитимных королей, королей по праву; отвергнутые королевы — царствующих особ, бесстыдные фаворитки — порядочных женщин. Пьесы Ануя, и не только исторические, складываются из множества маленьких спектаклей, спектаклей-миниатюр, которые разыгрывают мужья-рогоносцы, обманутые жены, обманутые друзья, бездарные актеры, неталантливые музыканты, одним словом — неудачники, битые жизнью люди. И все они притворяются, делают хорошую мину при плохой игре, но делают это совсем уж убого, смешно, то и дело выдавая свою позорную тайну, свой жалкий секрет, то и дело себя разоблачая. Секрет же их в том, что они страдают. Это притворство и это страдание придают «человечес-

кой комедии» Ануя саркастически-печальный, отчасти трагифарсовый тон, а из этих маленьких спектаклей, спектаклей-миниатюр, рождается маскарадная форма ануевских пьес и легкая, даже летучая, комедийная ткань его совсем не комедийной драматургии.

Поэтику двусмысленных ситуаций Ануй распространяет вглубь и вширь, в сферу психологических и этических коллизий. В его пьесах почти постоянно присутствует тема раздвоения чувств, почти постоянно показаны старые любовники или старые друзья, которых связывает ненависть и любовь, ненависть и дружба. В поздних пьесах («Бедный Битос», «Бекет, или Честь Господня») эта тема становится доминирующей, главной. Ануй — не первый, кто разрабатывает ее, но, пожалуй, единственный из драматургов, кто усмотрел в роковом раздвоении чувств не только знамение времени, но и вечный закон жизни. Поэтому Ануй столь охотно и столь неожиданно использует вечно театральный мотив двойников и другие, подобные же устойчивые схемы. Но в чем действительно его безусловный приоритет, так это в конструировании таких драматургических схем, при которых отчетливо обнажается безжалостный моральный итог двусмысленных ситуаций. Попадая в них, человек, притом не худший и даже не очень слабый человек, неминуемо становится конформистом. Или хуже того — коллаборационистом. Епископ Кошон, председатель суда, сотрудничающий с англичанами, принимающий деньги от англичан и тем не менее пытающийся спасти Жанну,— типичный ануевский персонаж, такой же в сущности, как и Креон в «Антигоне». Ни тот, ни другой не жалок и не смешон, себя они не обманывают и не обманывают никого, свое положение они оценивают без иллюзий. Это персонажи трагедии, придающие ей горечь и нетривиальный драматизм, но это не трагические герои. Трагические герои — Антигона и Жанна.

Трагичными их делают инфантильная прямота, неспособность снести позор и необходимость принести близким людям страданье. Вот положение ануевских героев и героинь, логическое следствие максималистских установок драматурга. Все они перед выбором: позор или жестокость, двусмысленная ситуация или удар в сердце самым дорогим, самым незащищенным. Другого выбора не дано, один-единственный шанс, дарованный судьбой, требует переступить через то, через что обыкновенный человек переступить не сможет. В пьесах Ануя у лирических героев всегда появляется этот нечаянный и этот единственный шанс (вроде мальчика в «Путешественнике без багажа» или девушки в «Ужине в Санлисе»), герои

не упускают его, рвут узы, которые рвать нельзя, бегут от матери и отца, от любящей женщины и любящего мужчины, не слушая их призывов, стараясь не слышать их мольбы, обрекая их на возможную и даже на верную гибель, но все-таки уходят, но все-таки бегут, хотя это им стоит нечеловеческих мук, хотя это ставит их на грань смерти.

Это нечеловеческое напряжение и составляет психологический подтекст, упрятанный в легком, летучем тексте пьесы.

Сценическое существование ануевской Жанны опирается и на текст, и на подтекст, оно бесконечно мучительно и бесконечно легко, она и узник, и «жаворонок» попеременно.

А единственный ее шанс — «голоса». Она и просит их не оставлять ее, дать силы.

Мы видели «Жаворонка» в авторской версии, в постановке Жана Ануя. Выдающаяся актриса Сюзанн Флон и в самом деле играла «голоса», самую таинственную и самую наивную выдумку драматурга. Ангельские голоса святых — святой Маргариты и святой Екатерины, невесомые голоса детского воображения, детских снов и детской упрямой веры звучали в спектакле, полном других голосов взрослых, грубых и заземленных. Музыка голоса Флон творила чудеса, те самые чудеса, из-за которых и был спешно устроен суд, отправивший Жанну на костер: для этого в разоренной стране нашлось время, нашлись судьи и палачи, нашелся отборный, быстро горящий хворост.

Эстетика голоса — в традиции французского театра еще со времен мадемуазель Шанмеле, легендарной актрисы и ученицы Расина. Сохранились записи «золотого» голоса Сары Бернар, но Сюзанн Флон демонстрировала нечто другое. В ее речитативах не было сверкающих обертонов, не было отблесков благородных камней и драгоценных металлов. Лишь чистый тон воодушевления и мольбы, лишь чистая мелодия ликования и молитвы. Голосом Сюзанн Флон играла не только «голоса», но и «жаворонка», играла все поэтические и театральные метафоры пьесы. Голос актрисы взмывал ввысь, к колосникам, и камнем падал вниз, на жесткую поверхность пола. Голос Флон жил, умирал, оживал, снова сникал, вновь возрождался. И этим полярным, пограничным — как принято сейчас говорить — интонациям впрямую, с неправдоподобной, почти пугающей полнотой, соответствовало лицо актрисы. Более непосредственную игру лица трудно вообразить. Это — не мимика и, тем более, не смена масок. Это чистое, на грани запретного, воплощение жизни и смерти души. Такое открытое лицо может быть лишь у юродивой и лишь у ребенка.

Или же у слегка юродивой, либо у девушки, несмотря ни на что сохранившей пленительные детские черты. Но это и есть образ идеальной ануевской героини. Худышка в полуспортивной одежде, с телом не женщины, но подростка, нищета тела, но яркий свет в глазах, сморщенное в смертной муке лицо и сказочная, сияющая улыбка — вот Жанна, какой ее написал драматург и какой ее сыграла актриса.

И вот эта роль, единственная в своем роде роль, математически выстроенная и экстатичная, построенная на крайностях и контрастах. Либо душевный упадок, либо душевный подъем, либо — говоря цветаевским словом — отказ, либо порыв к людям. Разорванное сознание, введенное в жесткий композиционный план, мотивированное всем устройством спектакля и пьесы. Блестящий формальный прием: ретроспективная композиция или, иначе, театр в театре — в данном случае не был только блестящим театральным приемом. Начиная рассказ, Жанна знает, чем он кончится, что с ней станет. Она знает, что будет судима за «голоса», что будет оставлена своими святыми и предана своими друзьями. И это знание камнем лежит на ее душе, смятенной, подавленной, смертельно раненной, едва ли не убитой. Спектакль начинается, и Жанна должна исполнить свою роль, роль жаворонка, стремящегося взвиться в небо. Она должна верить предавшим ее друзьям, должна верить в реальность голосов, которые сама же играет. Условия актерской профессии для Ануя — метафора человеческой судьбы и человеческого долга. Здесь этические основания театральности ануевских пьес, и здесь самая суть заключенной в них драмы. На пути человека к свободе, подвигу и любви его собственный жизненный опыт. Он страшен почти всегда, и он всегда грязен. Нелегкая борьба с жизненным опытом составляет внутреннее, драматическое содержание ануевских пьес и определяет их условную форму. Опровержение разуверяющего опыта — в итоге лучших из них, капитуляция перед опытом — в итоге самых мрачных, самых безнадежных. К опыту Жанны апеллируют судьи, неопытность Антигоны разрушает Креон, неопытность Орфея разрушает Дулак, и он же делает ставку на опыт Эвридики. Что же поддерживает Антигону и Жанну в этот отчаянный момент, помогает не подчиниться авторитету епископа, дяди, отца, авторитету церковной, художественной, семейной власти? На что может опереться сжавшаяся в кулак воля этих девушек, почти детей? И что среди всеобщего разуверения поддерживает их веру? Ануй отвечает на этот вопрос и дает сразу два ответа. Гордость — так думает Ануй-психолог, Ануй-моралист. Воображение — так

думает Ануй — человек театра. И то, и другое, но лишь в совокупности своей, складывается в понятие ануевского трагического героя.

«Гордость Эдипа!» — глядя на Антигону шепчет Креон, поняв, наконец, с кем он имеет дело.

«Да, я гордая»,— говорит суду Жанна.

Ануй — поэт гордости, ее аналитик и ее судья. Униженная и оскорбленная гордость — его постоянный сюжет, главная мотивировка и прекрасных поступков его героев и героинь, и поступков странных, даже абсурдных. Это всегда поступки-жесты. И отчаянные выходки безвестных молодых людей, отвечающих злом на благодеяние и добро («Горностай», 1932), либо с непонятным сладострастием порочащих себя и разрушающих свое счастье («Дикарка», 1934), и политическая метаморфоза людей известных, таких как англичанин Томас Бекет («Бекет, или Честь Господня», 1959) или француз Робеспьер («Бедный Битос», 1956),— мотивируются одним и тем же: восстанием гордости, попранной и мстящей. Парадоксы израненной гордости создают психологический мир ануевской драматургии, патология уязвленной гордости возводится в ранг универсального мотива. Этим мотивом Ануй объясняет современное происшествие, средневековую хронику, античный миф. Очень осторожно он вводит его и в легендарную историю Орлеанской девы. Жанне Ануя не дана женская судьба, и она знает об этом. Поэтому она отвергает саму мысль о такой судьбе и создает себе судьбу не женщины, но героини. Но это, конечно, не главный, а побочный мотив, подголосок. Более общее объяснение подвига ануевской Жанны состоит в том, что уязвлена ее человеческая, а не только женская гордость. Ее, Жанну д'Арк, не принимали в расчет. Варвику, архиепископу и дофину и в голову не пришло, что она, маленькая Жанна, должна быть учтена в политической игре, которую каждый из них затеял. Она хорошая девочка, но то, что называется «quantité négligeable», не принимаемая в расчет величина. Ее место определено заранее. И там, на своем месте, у нее все будет хорошо: в мире архиепископа и дофина не принимаемые в расчет величины имеют право на счастье. Но подобное счастье Жанна воспринимает как поражение, как позор. Она и так видит вокруг себя одних пораженцев. Происходит то, что и должно произойти: не принимаемая в расчет величина заявляет о своем праве быть не пораженцем, но человеком. А ее гордость, дьявольская гордыня Жанны, велит ей эту роль, роль человека, не только отстаивать, но и никому не уступать. Она одна хочет взойти на костер, это та привилегия, кото-

рой она, щедрая душа, ни с кем поделиться не желает. Зная, чем это грозит, она никому не уступит своего права принести себя в жертву. Именно это она имеет в виду, когда на вопрос: «А кто будет играть голоса?» — отвечает: «Я, конечно».

Но у этой реплики есть и иной смысл, собственно театральный. Реальная Жанна д'Арк была полна мистицизма, как и многие участники или жертвы Столетней войны, даже образованные европейцы XV века. Однако Ануй ставит не исторический спектакль, а исторический маскарад, и в его пьесе нет никакой мистики, никакого средневековья. Лишь чистая театральная игра, разыгрываемая на наших глазах, на пустой сцене, без декораций. Мистерия, возникающая из шуток театра. Играть голоса и верить в них — значит обладать воображением, почти гениальным. Таким гениальным воображением Ануй наделяет своих героинь и некоторых своих героев. Герой блистательной комедии «Ужин в Санлисе», молодой человек, не имевший нормальной семьи, нанимает на один вечер загородный дом и профессиональных актеров, чтобы они сыграли роли матери и отца и чтобы он, парижский бонвиван, ведущий рассеянную ресторанную жизнь, мог бы один раз провести вечер в семейном кругу, в атмосфере любви и покоя. Актеры, как обычно у Ануя, бездарны, претенциозны и очень смешны, молодой человек сам режиссирует невероятный спектакль, который тем не менее должен его захватить, в который он должен поверить. Дальнейшее течение действия представляет не меньший интерес, это, конечно, наиболее остроумная и наиболее горькая из ануевских салонных комедий. Вторжение грязной очевидности разрушает остроумнейший план, между тем только воображение может оспорить грязную очевидность. Так думал Ануй в середине 30-х годов, так думал и двадцать лет спустя, когда писал и сам режиссировал «Жаворонка». Патетика воображения здесь даже более мощна, поскольку Жанна д'Арк — не персонаж салонной пьесы. Жанна Ануя — вдохновенный поэт, как и его Антигона. Как и все девушки знаменитых ануевских пьес: Тереза, скрипачка, плохо владеющая смычком, Эвридика, маленькая актриса. И пока они живут в мире своих грез, ничто не предвещает конфликта. Конфликт возникает, когда Жанна со своими «голосами» и своим «древом фей» и Антигона со своей детской лопаткой вторгаются в сферу политики, выходят на арену большой жизни.

Говоря упрощенно, исходное противостояние ануевских тем — противостояние политики и поэзии, политических резонов и «древа фей», политического мышления и «голосов» Жанны. Это прота-

гонисты Ануя, поэта театра и трагического индивидуалиста 30-х и последующих лет, сторонящегося массовых политических страстей, тщательно оберегающего себя от контактов с политическими движениями и левых и правых ориентаций. Впрочем, понятие «политики» Ануй трактует очень широко, распространяя его на все сферы жизни, от частной до государственной, от театральной до деловой; этим понятием Ануй определяет характер цивилизации, вступившей в период упадка. В ранних пьесах Ануя с гротескной иронией изображается политиканство маленьких людей, знающих, как надо удержать богатого жениха: подробные советы на этот счет Тереза-«дикарка» получает от отца, матери и подруги. В более поздних пьесах чуть с большей серьезностью изображено политиканство людей государственных, знающих, как удержать власть, что нужно делать и чего нельзя делать в этих целях. Об этом они высказываются тоже вполне откровенно. Предмет изображения ануевских пьес — не столько поступки всех этих действующих лиц, сколько сам склад их сознания, их «ментальность». Политики Ануя — все философы, почти все интеллектуалы. Они необыкновенно умны. Ануй — один из немногих драматургов, кто умеет нарисовать блестящий ум, и, пожалуй, единственный драматург, кто умеет сделать блестящим ум прозаический, ум вульгарный. Цинические законы жизни, которым эти персонажи подчинены, они формулируют в четких, по-ануевски законченных, по-ануевски остроумных репликах-афоризмах. Поэзии они совершенно чужды, их бог — очевидность, их религия — грубая реальность. Так монтируется собирательный ануевский антигерой, включающий в себя политика, интеллектуала и человека дела. Более сложный и интересный вариант: политик, интеллектуал, человек дела и денди. Это случай графа Варвика, который взял в плен Жанну.

Варвик — аристократ и даже немного поэт: именно он произносит самые прекрасные слова в пьесе — о Жанне, о Франции, о жаворонке в небе (те вдохновенные и патетические слова, которые Ануй нередко вкладывает в холодные уста, чтобы самому не выглядеть слишком высокопарным). Но это поэт-ренегат, бывший поэт, предавший поэзию, как Креон или Язон в мифологических пьесах, как Орнифль в пьесе из современной жизни. И это политик-профессионал, способный без тени колебаний отправить Жанну на суд, а потом на костер, хорошо понимая, что он делает и кого приносит в жертву. Великолепный и отвратительный политический цинизм лежит в основе его слов и его поступков. Но главное в характеристике графа Варвика — то, что он

эстет, то, что он денди. Он все вспоминает о своем замке, охоте на лисиц, красивой и чистой невесте. Всякая вульгарность ему претит, всю грязную работу за него делают другие. Недаром по мизансцене спектакля он во время суда стоит со своим стеком в стороне, а в самый страшный для Жанны момент — момент короткого вынужденного отречения — бесстрастно нюхает розу. Титул, деньги, удача и бессовестность позволяют ему избежать унижений, позора, стыда,— и уже потому для Ануя это самый ненавистный персонаж, последний человек в созданной им, Ануем, системе моральных оценок. А первый, самый любимый персонаж — не «денди», но «дикарка». Так называется одна из ранних ануевских пьес, в которой появляется ануевская девушка, чей образ он надолго сохранит, чей портрет будет писать несколько раз, помещая его в различные ситуации и преломляя через различные жанры. Эвридика, Антигона и Жанна — тоже ануевские дикарки. В них нет никакого политиканства, к кругу интеллектуалов они не принадлежат и деловыми качествами не обладают. И уж, конечно, они не пара для денди. Единственная в «Жаворонке» сцена Варвика и Жанны (он приходит в тюрьму после суда, чтобы нанести ей прощальный визит по всем правилам хорошего тона) — образец блестящего и глубокого юмора драматурга, постоянно сталкивающего этикет и трагедию, «хороший тон» и тон «дикарки». Элегантные поползновения Варвика терпят провал, его элегантность не получает поддержки. Дикарки потому и дикарки, что не вмещаются в этикет, разрушают хороший тон — намеренно, как Тереза, невольно, как Жанна. У них совершенно другой стиль поведения, абсолютно естественный, непосредственный и притом абсолютно артистичный. Они строят свои отношения с внешним миром по законам поэзии и по законам игры: они играют всерьез то, что другие признают лишь на словах, но во что не верят. Других законов они не знают или не признают, поэтому они по-детски прелестны, по-детски упрямы и даже по-детски грубы, по-детски непокорны. Как дети или как ранние христиане. Свет раннего христианства таинственным способом проникает в хорошо занавешенный, замкнутый, сугубо эстетический мир ануевских пьес, и это многое объясняет в образе его дикарок: телесную нищету, поэтическую экзальтацию, способность и даже потребность принести себя в жертву.

А двум из ануевских героинь дан дар сострадания, подлинный, но и подавленный христианский дар, и в душе их борются гордость и жалость. На протяжении «Дикарки» Тереза пытается

истребить в себе жалость, а в «Жаворонке» жалость Жанны — жалость к битым судьбой — пытаются скомпрометировать и убить судьи.

Ануй — сам драматург-интеллектуал, драматург-денди и одновременно драматург-поэт, драматург-«дикарка». Ануевский интеллектуализм очевиден. Он выражен в композиционном строе ануевских пьес, построенных рационалистически, на основе прямых оппозиций действующих лиц, прямых противостояний тем, образов, сценических положений. Интеллектуальная схематизация действия — ануевский постоянный прием, но он пользуется им артистически, виртуозно. В «Жаворонке», например, не один, как в обычных пьесах, и даже не два, а целых три ряда оппозиций: Жанна и персонажи ее истории, Жанна и члены суда, Жанна и граф Варвик. По существу, это трехголосная, полифоническая композиция, драматургический контрапункт. Все три голоса следуют параллельно, но они же объединены, так что в точках пересечения возникают неожиданные сценические эффекты. Персонаж из одного ряда попадает в другой, рождается диалог, невозможный в жизни, возможный лишь в театре. Пиранделло был великим мастером подобной, чисто интеллектуальной игры. Ануй, его последователь, его безусловный ученик, искусством таких «шуток театра» овладел превосходно. Другая формальная особенность ануевских интеллектуальных структур — изощренные диспуты неглавных действующих лиц, комментарии наблюдателей, своеобразный конферанс, психологический, исторический или даже философский. Проблема пьесы осознается внутри нее самой. Основные мотивы выявлены и определены словами. Дендизм же Ануя — не только в ослепительном блеске этих комментирующих слов, но прежде всего в соблюдении театрального этикета.

Неукоснительное следование театральному этикету — ануевская отличительная черта, черта мировоззрения, а не только манеры. В своих далеких основах Ануй — классицист, и театр для него оазис порядка. Чем больше хаоса в психологическом мире пьесы, тем более упорядоченнее она, чем больше хаоса за пределом пьесы, тем гармоничнее ее строй, тем безупречнее ее формальный рисунок. Стилистически самая безупречная пьеса Ануя «Антигона» была написана в 1943 году, в ситуации рухнувшей Франции и рухнувшего миропорядка. И пьеса, в которой поразительно предсказан еще не наступивший раскол единой страны на два лагеря — сопротивляющихся и коллаборационистов, вместе с тем полна ощущением уже наступившего конца, уже случившей-

ся катастрофы. И не случайно, императив, на котором основан трагедийный сюжет, состоит в том, что похоронный обряд должен быть проделан. Креон запретил хоронить Полиника, а Антигона нарушает этот продиктованный политическими резонами запрет. И сама пьеса, и спектакль, поставленный Барсаком в оккупированном Париже в полном соответствии с ней, задумывались как некоторая траурная церемония, как некоторый молчаливый и небезопасный обряд, призванный почтить погибшую Францию, ушедшую жизнь, а также ушедший в прошлое театр. Персонажи-мужчины были во фраках, персонажи-женщины — в вечерних туалетах, их представлял, а затем комментировал действие элегантный и немногословный Пролог, секундант трагедии, непогрешимо точный в деталях трагедийного этикета. И «Жаворонок», более свободный по жанру, не чистая трагедия, как «Антигона», а излюбленный Ануем трагифарс, тоже строился на безошибочном подчинении строгому театральному этикету. Актеры выходили по очереди, каждый получал свое место в спектакле, свою реплику, свою сцену, свою роль, и если кто-либо, как, например, глупец Бодрикур, нарушал установленный порядок, вторгался раньше времени, путал последовательность сцен, то его тут же отзывали назад, что лишь обнажало условную логику спектакля-этикета и одновременно вносило в него дух непредусмотренного, дух веселой и скандальной игры — все то, что — наряду с мотивом страдания — составляет суть Ануя-поэта, Ануя-«дикарки».

Исторически Ануй принадлежит к так называемой французской интеллектуальной драматургии 30—40-х годов, связанной прежде всего с именем Жана Жироду, а также Камю и Сартра. Это, однако, совсем разные имена, совсем разные драматурги. Жироду принадлежит к поколению писателей, появившихся после первой мировой войны, а Камю и Сартр в значительной мере сформированы в атмосфере второй мировой войны, они дышали ее отравленным воздухом, они искали и не находили в ней какого бы то ни было смысла. Жироду тоже был скептиком, но не впадал в абсурдизм. Его природная жизнерадостность была непоколебимой. Она питала его остроумие: это самый остроумный писатель 20-х и 30-х годов; она наполняла энергией фигуры речи, которыми он так искусно владел: и в прозе, и в драматургии Жироду несравненный мастер метафор. Метафористика Жироду — празднество изощренного ума, риторический пир во время чумы или перед чумой, наступление которой Жироду предвидел, пророчески предсказал и пытался отвратить с помощью единственного ору-

жия, имевшегося у него,— с помощью метафоры, с помощью игры мысли. Используя более научную фразеологию, скажем, что Жироду был присущ своеобразный вербальный (словесный) эстетизм, и сам театр Жироду можно назвать вербальным. Предметом эстетического отношения оказывался важнейший, но не единственный компонент драмы — диалог, за счет действия, другого важнейшего компонента. И чем изощреннее становился диалог, тем меньшую определенность получали и действие, и почти каждое действующее лицо, и среда, в которой действовали они, и сама реальность. В этой феерии реплик и контрреплик, в этом фейерверке тез и антитез почти единственной реальностью становилось блистательное и благородное слово. «Все потеряно, кроме слова»,— мог бы сказать Жироду, и он фактически это сказал, более изысканно, не прибегая к напрашивающимся каламбурам. В предисловии к пьесе «Парижский экспромт» (1937) Жироду пишет, что театр добьется своего, лишь если сохранит «свое благородство, сутью которого является слово, и свою честь, сутью которой является истина». Жироду довел до исключительного блеска избранную им форму модернизированного мифа (первая пьеса в этом ряду «Амфитрион 38», 1929; последняя — «Содом и Гоморра», 1943; самая известная — «Троянской войны не будет», 1935). Он возрождал классическую, античную и библейскую мифологию для обсуждения современных проблем и для придания современным проблемам негазетной, нефельетонной, мифологической глубины, но в сущности он оживлял традиционный французский миф слова. Вербальный театр Жана Жироду и режиссера Луи Жуве, который ставил все пьесы Жироду,— один из полюсов в истории французской сцены 30-х годов; другой полюс — невербальный или даже антивербальный театр Антонена Арто и его последователей, молодых, радикально настроенных парижских авангардистов. Варварству буржуазно-мещанской обыденности и еще более опасному варварству рвавшихся к господству над миром нацистских и пронацистски настроенных дикарей вербальный театр Жироду — Жуве противопоставлял некоторую утопию культуры, отчетливо сознавая утопический характер своих надежд и обреченность своего дела. Отсюда проистекал великолепный трагический стоицизм, объединявший Жироду и Жуве,— не только режиссера Жуве, но и Жуве-актера. Отсюда же проистекала великолепная самоирония Жироду, насмешливо-горькая музыка его мужественных пьес, больших, многоактных, и такой небольшой, одноактной, но весьма характерной, как «Дополнение к путешествию Кука» (1935). Невербальный театр Арто исходил из другой предпосылки, он обра-

щался к подсознанию, к запретным, нелегитимным сторонам человеческой психики, к нетронутым культурой областям человеческой души, стремясь выявить, как химики выявляют чистый концентрат, чистый драматизм театрального действия и чистую энергию человеческой жизни. Вероятно, здесь более уместна аналогия не с химиками, но с физиками 30-х годов, искавшими путей к расщеплению атомного ядра. Театр Арто тоже рождался из неясного образа спектакля-взрыва.

В этой ситуации Ануй пошел вслед за Жироду и вслед за Жуве: каждый из них в буквальном смысле его учитель. Он сам вспоминает, какое огромное впечатление на него, восемнадцатилетнего провинциала, оказала премьера первой пьесы Жироду «Зигфрид» (1928). Он даже поступает на работу к Жуве, становится его секретарем, с голодной жадностью неофита постигая законы нового театра. Трогательная подробность: когда Ануй женится на молодой актрисе Монель Валентен (впоследствии — первой исполнительнице Антигоны), Жуве предоставляет молодоженам, не имеющим ни кола, ни двора, мебель из своих театральных постановок. Жуве — добрый гений Ануя, так же как некоторое время спустя Жорж Питоев. А Жироду — на долгие годы для него бог, законодатель французской драматургии. Уже после смерти Жироду (в 1944 году) Ануй посвятил его памяти проникновенный некролог, а в нем рассказал об одной-единственной встрече со своим кумиром. В 1943 году они вместе обедали в ресторане. Застенчивый Ануй так растерялся, что все время молчал, не сумев проронить ни единого слова, хотя к этому времени он уже завоевал положение первого из молодых драматургов-авангардистов. В этом же некрологе Ануй объясняет секрет Жироду, говоря о его «стиле». Стиль — это метафоры и мифологические конструкции Жироду, подымающие театр над банальной обыденностью и житейской прозой. Стиль — это то, что сам Ануй воспринял от Жироду, но и то, власть чего над собой он в полной мере не принял. Отношение Ануя к Жироду драматично. Это отношения любви-вражды, которые он так мастерски исследует в своих пьесах. Идею чисто вербального театра он отвергает сполна. Авангардистскую драматургию он строит на классических основаниях, соединяя уроки Жироду, уроки Пиранделло и уроки Мольера. Диалог сохраняет преобладающее значение, но и действию возвращена главенствующая роль. Диалоги Ануя полны скрытого, внутреннего действия, они динамичны. Роли участников диалога беспрерывно меняются, кто-то ослабевает, кто-то берет верх, и тут же снова происходит полная пере-

мена. Это напоминает перетягивание каната — номер из репертуара пантомимной школы учителя Барро Этьена Декру, обязательное упражнение нового, невербального театра. Этот диалог-действие есть открытие драматурга Ануя. Это совершенно новый тип драмы. Действие заковано в диалог, действие стиснуто, сжато, сдавлено в диалоге, обложено диалогом со всех сторон. И оно чревато взрывом. Может быть не таким, о котором мечтал Арто, но во всяком случае таким, какой никогда не произойдет у Жироду, в его гармоничном или, лучше сказать, иллюзорно-гармоничном мире. Мир ануевской драматургии дисгармоничен, разорван, полон скрытой или явной борьбы, и в нем нет подлинной свободы. Все ануевские персонажи — *узники* диалога, а лирические персонажи рвутся из диалога на волю, на простор или, во всяком случае, в *другой* диалог, где не надо сражаться за свою душу и за свою жизнь, где не надо отражать и наносить ответные удары. Так строятся «Жаворонок» и «Эвридика», ануевские шедевры, в которых героям и героиням дано пережить этот свободный *другой* диалог, дано на короткий миг выскользнуть или убежать из принудительного диалога. А «Антигона» почти вся состоит из принудительного диалога. Принудительный диалог замечателен еще и тем, что он ведется не на равных. С одной стороны — пораженцы всех видов и всех мастей, с другой — юные девушки, полные духа сопротивления, опасного и несговорчивого энтузиазма. И вся философия пораженчества — на уровне отвлеченном и на уровне бытовом — становится главным оружием в этой борьбе, оружием, которое ануевские пораженцы беспрерывно пускают в ход и которым владеют с такой же виртуозностью, как мушкетеры Дюма владели шпагой. Но те защищали свою честь, а эти защищают свое бесчестье. И сколько цинического остроумия вкладывают они в каждый разящий удар, какими блистательными софизмами парируют любой угрожающий им довод. Это стихия Ануя — блеск реплик, несущих цинический смысл, сверкающая иллюминация перегоревшего интеллекта. Что же противостоит красноречивой защите предательства и капитулянтства? В поздних пьесах, как мы убедимся, почти ничего. А в лучших, классических — совсем не красноречивые реплики ануевских героинь, и это некрасноречие Жанны, Антигоны, Эвридики — прекрасно.

Это некрасноречие гениально.

Вот так рождается бесподобный ануевский диалог, диалог неравных. На одной стороне — изощреннейшая культура риторики и реплики, все, что создала французская драматургия и что создал французский театр, веками утверждавший себя как театр слова.

С другой стороны — сбивчивая, неумелая, нестройная речь людей, далеких от изощренной культуры.

С одной стороны — агрессивная логика владеющих истиной, силой, авторитетом — всем. С другой стороны — нелогичные ссылки на «голоса», которые к тому же являются лишь воображаемыми голосами.

У тех, кто нападает, нечистая совесть, и поэтому они так агрессивны.

У тех, кто защищается, сознание своей правоты, и потому у них нет ни умения, ни привычки, ни даже желания защищаться.

Как видим, опыт невербального театра учитывался и Ануем, неожиданным образом вошел в состав его пьес, столкнулся в невидимом поединке с опытом пьес вербальных. Несколько упрощая суть дела, можно сказать так: почти все антигерои Ануя принадлежат вербальному театру, театру блестящих, но неблагородных слов, а почти все лирические герои принадлежат невербальному театру, театру прекрасных и благородных поступков. Но поступки их осуждаются, поступки у них отнимают, и их заставляют участвовать в словесных дискуссиях, словесных боях, в словесном диалоге-поединке. В пьесах Ануя представлено великое насилие над человеческой душой, жаждущей внимать божественным голосам, а вынужденной вести спор на идеологические и политические темы.

Интеллектуальная драматургия Ануя, конечно же, являет собой некоторый парадокс, поскольку главные герои ее — люди спонтанного действия, а не интеллектуалы. Совсем молодые люди, а не пожившие старики. Но они умеют слушать свой внутренний голос. Антигона совершает запретный обряд, Жанна уходит из деревни в Шанон (а попав туда и тоже доверившись внутреннему голосу, проходит мимо сидящего на троне пажа и угадывает спрятавшегося в толпе придворных дофина). Орфей и Эвридика, случайно встретившись на полустанке, на пересечении путей и дорог, ничего не зная друг о друге, но подчинившись невольному порыву и полностью доверяясь судьбе, бегут вдвоем куда глаза глядят, оставляя позади себя опостылевшее прошлое, которое именно в этот момент становится для них опостылевшим, ненавистным. Увидев друг друга, они точно вкусили от древа познания добра и зла. Эта психологическая метаморфоза разработана Ануем с покоряющим искусством. И сам побег — необыкновенно красив. Спонтанное действие — поэтическая основа ануевской драматургии. Оно либо происходит на наших глазах, либо вводится в пьесу при по-

мощи рассказа. Оно переживается персонажами с особой остротой, трудно определимой словами. Оно дает им ощущение полноты жизни, то самое, что искал в театре вдохновенный полубезумец Арто. Вдохновенных полубезумцев Ануя оно наполняет ликованием, может быть сверхтеатральным. Герои его самых мрачных, так называемых «черных» пьес всегда получают миг счастья. Этот миг счастья заменяет им длительную жизнь. И они не меняют его на длительную жизнь, когда такой обмен им предлагают соперники или судьи.

Говоря пушкинскими словами, «бессмертья, может быть, залог» — бесценный приз, вручаемый Ануем своим юным и смертным персонажам. Но этот приз вручается ненадолго. И Жанне, повторим еще раз, дано это знать. И Жанна принимает условия игры, как их принимает, не очень задумываясь о них, Антигона.

Ануй ставит своих персонажей и нас перед вечной проблемой, получившей непомерную актуальность в наш век: она возникает перед людьми чуть ли не каждодневно. Она заставляет решать: можно ли действовать, не только не рассчитывая на успех, но даже наперед зная, что успех недостижим, а действие обречено на неудачу? Можно ли оценивать действие конечным результатом? Конечный результат у серьезных, не «розовых» ануевских пьес — один: неминуемая моральная катастрофа. Героическая попытка Антигоны не изменяет ничего, героическое усилие Жанны приводит ее на костер, безумное и прекрасное бегство Орфея и Эвридики прерывается на полдороге. Однако конечный результат — это высший критерий ануевских политиканов, но не его лирических персонажей и не его самого. Критерий Ануя — способность поверить в свой внутренний голос. Критерий Ануя — спонтанный поступок, который совершен,— что бы ни последовало затем, этот поступок отменить невозможно. Поэтому фабула ануевских пьес строится вокруг одного-единственного поступка. На один вечер устраивает свое счастье Жорж, герой комедии «Ужин в Санлисе». Одно утро живет Антигона. Вечер, ночь и утро — все, что получают от жизни Эвридика и Орфей. И даже Жанна, по условиям спектакля, рассказывает о своей эпопее лишь в продолжение недолгого допроса. Единство времени, одно из классических единств, строго соблюдается авангардистом Ануем. Правда, это единство времени, требующее уложить действие в двадцать четыре часа, здесь имеет не нормативный, а экзистенциальный смысл, становится образом судьбы свободного и обреченного человека.

А один-единственный поступок, который, однако, освещен отблеском судьбы, получает простор и провиденциальность мифа.

Это присутствие мифа ощущается несмотря на современный и утрированно прозаический антураж. Ануй — несравненный мастер подобной светотени. Железнодорожный полустанок, грязный вокзальный ресторан, шум и свистки проходящих поездов, денежные расчеты, смешной диалог комически претенциозных старых любовников, бездарных актеров, отрывистые реплики мольбы и угроз, и атмосфера таинственности, возникающая точно в полусне, из музыки, которую играет на скрипке Орфей, из реплик его и Эвридики,— таков первый акт «Эвридики», таков ее мифологический колорит, одновременно на грани скандала и на грани сказки, классический колорит ануевских «черных» пьес, пьес сумрачных и просветленных.

Уже этим мифологические пьесы Ануя отличаются от мифологических пьес Жироду. А с другой стороны их отличает жестокий схематизм моральных и стилистических противостояний. Его пьесы — это и миф и антимиф, это и утверждение и развенчание мифа. Действующие лица истории, ищущие господства, домогающиеся власти, доминирующие на подмостках, а главное — всерьез относящиеся к себе, ему смешны, и весь свой сарказм, всю свою театральную изобретательность он употребляет на то, чтобы понизить их в ранге и переместить из высокого в низкий жанр, превращая героев мифа и героев легенд в героев фарса и героев оперетты. В дело идет любой фарсовый трюк, не исключая рвущихся в деликатный момент брюк или начинающейся в патетический миг икоты. Используется любая возможность, от самой утонченной до самой грубой, чтобы поставить мужчину в унизительное положение, испугать, зло разыграть, заставить принять оскорбительный обман за чистую монету — и все это на глазах у женщины, и не просто женщины безразлично какой, но женщины любимой. Здесь, кстати сказать, и чисто французская основа и мстительного юмора ануевских пьес, и самой этой игры жанрами, самой этой стилистической травестии. Ануй следует традиции Мельяка и Галеви, знаменитых либреттистов Жака Оффенбаха. В более далекой перспективе, он следует традиции Мольера. Демистификация мифа — его постоянный прием, героический миф оказывается у него маскарадом, фарсом и опереттой. Опереточными персонажами становятся Наполеон и Робеспьер, актриса, в которой угадывается Сара Бернар, отставной генерал, в котором зрители увидели черты генерала де Голля. Опереточен

любой претендент на величие, любой кандидат в Пантеон, любой полубог, любой господин жизни и властитель дум, любой представитель верхов в общепринятой иерархии человеческой известности и человеческой славы. Исключение делается лишь для Жанны д'Арк и лишь для Мольера. А другим достается: всем, кого окружает ореол сомнительной чистоты или просто-напросто ореол, у кого есть имя. Что это? Покушение неудачника? Или же акт солидарности со всеми теми, кому имени не дано, чья судьба — остаться среди безымянных? Конечно же это так, лирическая тема Ануя — бездомность и безымянность, лирические герои ануевских пьес — актриса бродячего театра и бродячий скрипач, чьи имена никогда не украшали столичных афиш, невзрачная девушка, самая незаметная на дворцовых балах, не имевшая никакого женского успеха. Но этих безвестных статистов истории Ануй выдвигает на первый план, дает им один, но грандиозный эпизод, находит для их характеристики неповторимые подробности, острые, как у хороших актеров, детали. Каждая из мифологических пьес Ануя — пьеса-портрет, созданный и прямым, драматургическим способом, через диалог, и путем косвенным, посредством введенного в действие рассказа. Ануй — блестящий рассказчик, мы уже говорили об этом, лаконичный рассказчик, мастерством которого искусно пользуется Ануй-драматург, Ануй — человек театра.

И наконец, он дает им, своим анонимам, легендарное или мифологическое имя. «Как звать тебя? — Орфей. А тебя? — Эвридика». Так кончается первый акт его самой замечательной пьесы.

Чем же ему дорога Жанна д'Арк и что происходит в первом акте «Эвридики»?

Эта Жанна не ищет власти, не ищет побед, и сцены из ее прошлого — не сцены битв, а сцены общений. У той Жанны, которую играла Сюзанн Флон и которую написал Жан Ануй, дар общения, неоценимый человеческий дар и в той же мере неоценимый дар театральный. Она умеет вступать в контакт с самым закрытым, самым опасливым, самым некоммуникабельным партнером. Она замечательно разрушает барьеры между людьми и собой. Самодовольный и тупой Бодрикур не успевает ничего сообразить, как она, девчонка из Домреми, переходит с ним на «ты», и, пережив некоторый шок, он начинает даже испытывать неизведанную радость. Так же, очень быстро переходя на дружеский тон, Жанна проводит разговор с дофином. То, что она может им предложить, это не план кампании и не дипломатический план, а

бескорыстная и совсем не эротическая близость. О возможности такой близости никто из них не догадывался, никогда не подозревал. Короткие миги человеческой близости и составляют эмоциональное, волнующее, а в сущности — единственное содержание эпизодов из прошлого, единственный смысл быстро прожитой жизни. Ануй — поэт близости, может быть великий поэт. И, может быть, именно в теме близости, а не в теме любви — лирическая душа его драматургии. Слово «любовь» вообще под подозрением в его пьесах. Те, кто его произносят, обманщики и лжецы, вульгарные любовники, альфонсы и содержанки. Орфей и Эвридика о любви не говорят. И соединяет их не страстный порыв, не «солнечный удар» бунинских новелл, а неизъяснимая, им самим открывшаяся внезапно, даже заставшая их врасплох душевная потребность. Это потребность всех одиночек, и более всего — одиночек, не знающих уединения, вроде Орфея, которого всегда сопровождает болтливый и неумный отец, вроде Эвридики, у которой (как потом выясняется) есть постоянный любовник — вульгарный антрепренер, и случайный любовник — мрачный актер-неудачник. Первый диалог Орфея и Эвридики, кажется, не кончится никогда. Только что не имевшие понятия друг о друге ресторанный скрипач и маленькая актриса не могут наговориться. Так встречаются старые возлюбленные, старые друзья, это встреча после долгой разлуки. Так встречаются люди, когда-то расставшиеся по своей или не по своей вине,— чтобы больше не расставаться. Время остановилось, чуть ли не навсегда. Возникает эффект длительности, замедленного темпа, что-то похожее на рапид в кино и что в театре встречается крайне редко. Напомним, что сцена происходит на полустанке, в помещении привокзального ресторана, в ожидании поезда, в атмосфере нарастающей тревоги и нарастающей суеты, и среди этой тревоги и суеты, где-то на краю света находят друг друга — и находят себя — двое потерявших надежду. Все это питается атмосферой конца 30-х — начала 40-х годов, когда была написана «Эвридика», ирреальной атмосферой Франции тех катастрофических лет, когда выброшенные из жизни люди искали защиту у случайных попутчиков, когда случайных попутчиков что-то связывало навеки. Лирика ануевских пьес, лирика близости, лирика подлинной любви, рождается из этого ожидания катастрофы. Как и сама близость — по ясной логике ануевских пьес — нуждается в том, чтобы ей что-либо угрожало. Ануевские любовники убегают («Эвридика»), либо играют преследование и побег («Бал воров», «Ужин в Санлисе»), либо их объединяет действительное преступление, пролитая

кровь («Медея»), ануевские любовники — сообщники, беглецы, точно герои американских гангстерских фильмов. И эта потребность в сообщничестве есть скрытая сторона ануевской лирики, убийственно точно найденная психологическая подробность. Нужны внешние силы, чтобы сохранить близость самых близких людей. Одних внутренних связей недостаточно, не хватает. В конце концов не хватает и внешних сил. Поэтому история близости разыгрывается лишь в начале либо, в качестве предыстории, до начала ануевских пьес. Финалом, а может быть даже главным событием становится история отчуждения, история разрыва. Вдохновенный поэт в эпизодах человеческих встреч, Ануй — искуснейший мастер, но совсем не поэт в эпизодах человеческих прощаний. В этом, пожалуй, его уникальность. Насколько встречи полны волнения и тепла, настолько прощания холодны и бесстрастны. Сцены встреч окружает лирическая атмосфера, атмосфера тайны, загадки, мифологической роковой судьбы. В сценах прощания лирика устранена, загадочная атмосфера отсутствует, идет чистый, идеально чистый и бесконечно жестокий диалог, диалог обвинителя и обвиняемой, диалог убивающего и убитой. Уходят обычно мужчины, брошенные женщины не слышат от них ни слов утешения, ни, тем более, благодарных слов, ничего, что оставляло бы крупицу надежды. Это самые честные и самые страшные диалоги, когда-либо написанные на литературном французском языке, в них есть какая-то магнетическая и опасная сила. Эти диалоги преобразуют действие в процесс — не обязательно политический, с судьями и прокурором, как в «Жаворонке» или как в пьесе о французской революции «Бедный Битос». Процесс для Ануя — всеобщая форма человеческих отношений. В «Эвридике» тоже устраивается процесс, грандиозный, мифологический, сугубо театральный. Единственная в своем роде драматургическая поэма кончается немилосердно, как средневековое моралите — безжалостным разбирательством, безжалостным приговором. Безгрешный герой — Орфей в буквальном смысле обрекает на смерть свою грешную, а может быть даже порочную подругу. Тем самым он обрекает на смерть себя. Ему, поэту и неудачнику-скрипачу, недостало великодушия, мудрости и дара простейших эмоций. Тайна лирических неудачников Ануя заключается в том, что при всей своей неслыханной, царской щедрости они душевно бедны. В них есть способность на великую жертву, на гениальный порыв, но нет способности на каждодневные душевные траты. В отличие от чеховских персонажей, они совершенно не умеют прощать. Их максимализм — оборотная сторона их без-

душия, бессердечия, даже жутковатой внутренней пустоты (это не относится лишь к Жанне и, в меньшей мере, к Терезе). Поэтому рядом с юными и живыми, покуда еще живыми лирическими героями Ануя в качестве контраста появляются двойники, а в качестве пророческой пародии показаны старики, гротесковые, механические марионетки. Преждевременная старость — рок ануевских молодых людей, рок самого Ануя. Уже в послевоенные годы, не достигнув еще и пятидесяти лет, Ануй пишет пьесы, которым дает общее название «скрежещущих» и «новых скрежещущих», и в них действительно один «скрежет» без лирики, без души, гримаса страдания, отрава страдания, но не та музыка, которую играл на своей скрипке Орфей и которая слышна была в «голосах» Жанны. И взятая в целом, романтическая театральность Ануя таит в себе роковой изъян, который можно назвать коротким дыханием, или преждевременным оскудением жизни. Ануй это понял лучше других. А потому очень рано объявил себя чистым профессионалом, от которого нельзя ждать одних шедевров. Десятилетиями он и работал как чистый профессионал, писал пьесу к каждому сезону. Но шедевры рождались — до середины 50-х годов, покуда Ануй не исчерпал свой живой ресурс, покуда его романтическая театральность не стала только формальным приемом.

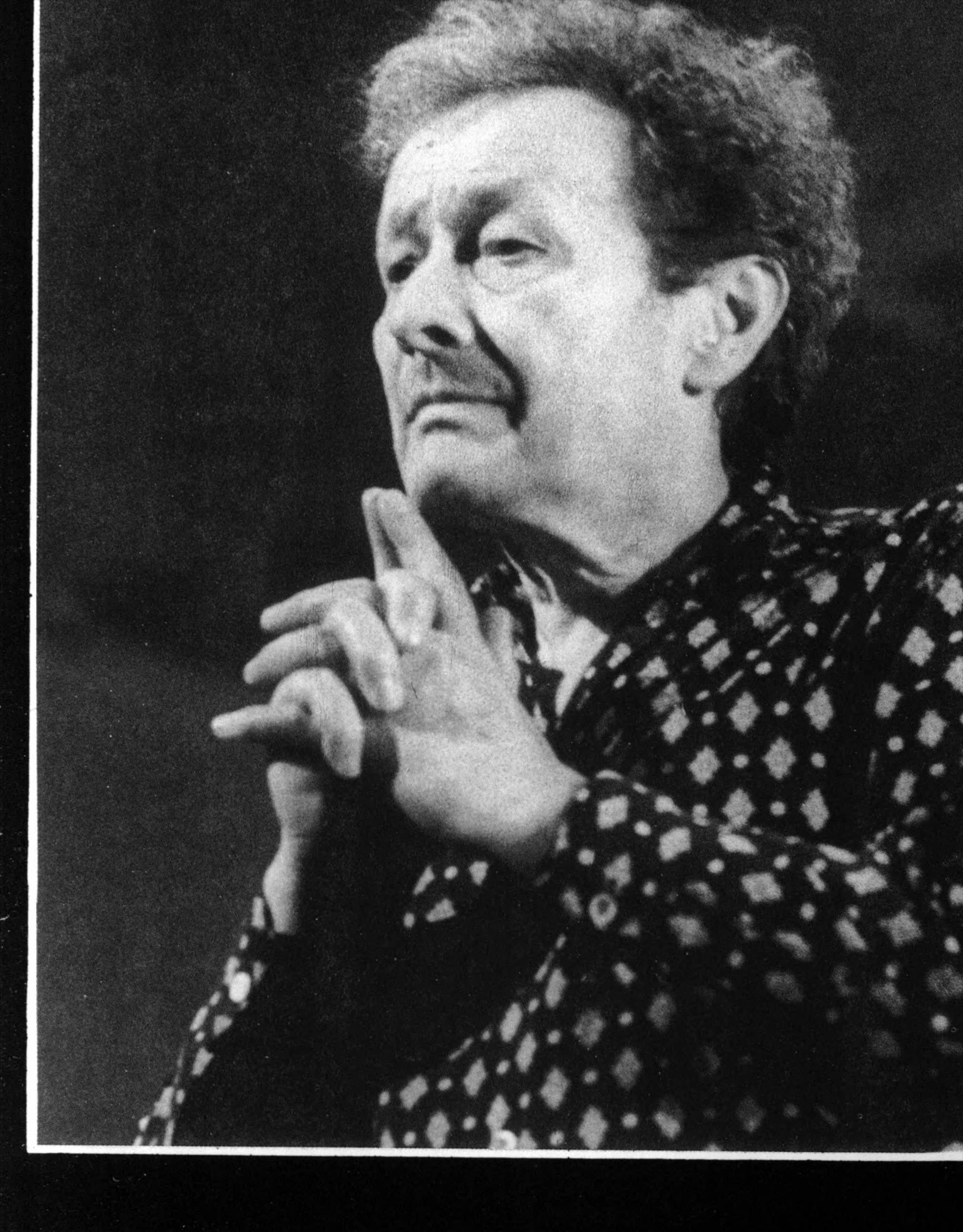
Дать общий итоговый портрет его нелегко. По своему психологическому складу он не похож ни на кого из французских драматургов. Блеск стиля, ослепительный блеск техники, упоительный блеск мастерства и вместе с тем — внутренний драматизм, неизжитые и неизживаемые комплексы, то, что Достоевский определял словом «надрывы». Ни о Жироду, ни о Сартре, ни об Ионеско этого сказать нельзя. Все они художники, убежденные в своей художественной правоте, в своем праве царить на театральном Олимпе. Ануй — иной. Он почти всегда не в ладах со своей музой. Блестящий стиль Ануя — не маска, но и не лицо, этот блестящий стиль скрывает, а нередко и не стремится скрыть, мрак побуждений пугающих, трудно объяснимых. Последние двадцать лет своей театральной карьеры, находясь в полном сознании и не теряя твердости руки, чуть ли не каждый год он писал (и ставил их как режиссер) пьесы, которые вызывали оторопь у всех любивших его, гнев критики (вне всякого сомнения праведный гнев), и упорно, намеренно создавал себе репутацию не только бульварного драматурга (что в общем еще куда ни шло), но драматурга двусмысленных идей и неприемлемых ориентаций. Ануй-авангардист начал с осмеяния великосветских салонных

пьес, делая главным событием неприличный скандал и помещая в центр событий авантюриста («Бал воров»), нищего плебея («Горностай»), нищую плебейку («Дикарка»). Ануй — противник авангардизма, возвращается к жанру салонных пьес, но уже всерьез, и осмеивает он теперь (особенно — после студенческих выступлений в 1968 году) не старых рамоли-аристократов, а юных идеалистов. Он начал как бунтарь и поэт, а кончил как мизантроп, но не мольеровский, а селиновский (если вспомнить писателя Селина, автора «Путешествия на край ночи»). И тема двойников, игравшая в его творчестве такую важную роль, побуждавшая молодого Ануя попеременно писать тяжелые «черные» и легкие «розовые» пьесы, получила свое разрешение в том, что к старости драматург Ануй стал обесцененным двойником бесподобного драматурга Ануя. Круг замкнулся, в буквальном смысле порочный круг. То, что делал Ануй в 70—80-х годах, можно назвать моральным самоубийством. Блистательный драматург, надежда и гордость Франции предвоенных, военных и первых послевоенных лет, вычеркивал свое имя из списка достославных имен, добровольно выходил из той институции литературных метров и театральных богов, куда стремились и куда попадали писатели-драматурги, гораздо менее одаренные и менее значительные, чем он, а главное (горький парадокс ситуации), много уступавшие ему по своим нравственным свойствам. Быть в стане победителей Ануй не захотел. Он захотел быть среди побежденных.

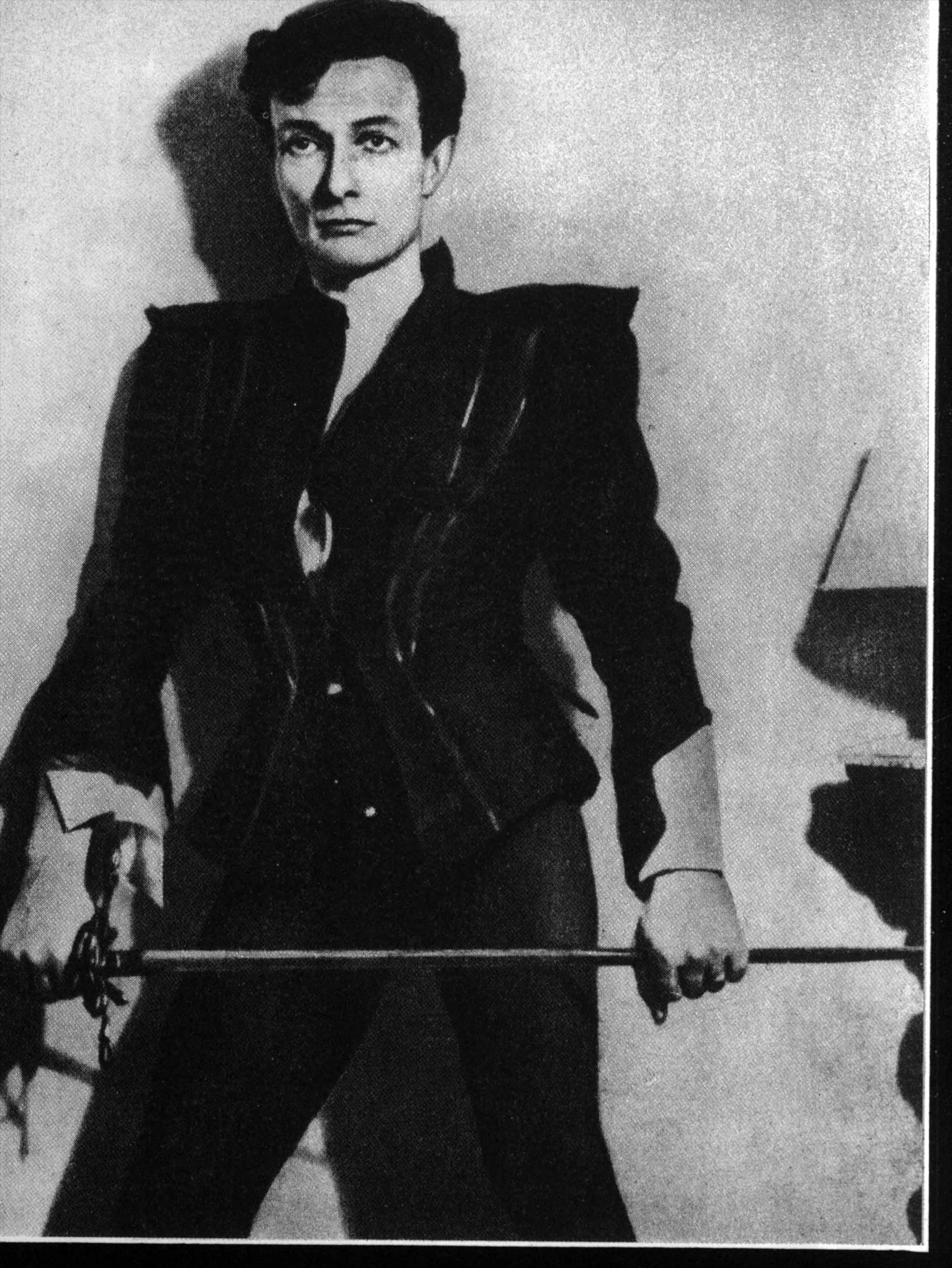
Не забудем, что это было время решительной политизации всего французского искусства, во-первых, и появления на арене театра абсурда, во-вторых. Ни с драматургами-политиками, ни с драматургами-абсурдистами Аную, естественно, было не по пути. Он уступил им лидерство без борьбы, отошел в сторону, остался в арьергарде. Он лишь публично, как соперник-джентльмен, воздал должное пьесе Ионеско «Стулья».

Такая вот судьба. Но ее никак не назовешь случайной. Потому что моральное самоубийство — одна из его постоянных, навязчивых тем, а моральные самоубийцы — его постоянные персонажи. С молодых лет Ануя волновала ситуация одиозных людей — тех, кого общество окружало презрением и подвергало остракизму. А неудачник — его постоянный герой. Поэтому не будем торопиться осуждать человека, писавшего в свои лучшие дни гениальные пьесы. Тем более, что сам он свой гений не признавал. Об этом говорится без обиняков в пьесе «Дорогой Антуан», которую Ануй поставил почти к своему шестидесятилетию, в 1969 году, и где рассказано о завещании и последнем дне популярного дра-

матурга. Антуан — alter ego Ануя, и устами Антуана он подводит итог, неутешительный, неоспоримый. Популярный драматург оценивает свою жизнь как провал: не сумел сделать то, что сумел сделать Чехов. А раз так, то какое имеет значение, что писать. Неудача освобождает от моральной ответственности, от художественных обязательств. Как и всегда у Ануя, здесь игра, а что ею движет — угадать не дано. Может быть, немилосердная трезвость ума. А может быть — дьявольская гордыня.



Проза Барро



Гамлет — Ж.-Л. Барро

Пьеро — Ж.-Л. Барро



Говоря о Барро, трудно найти определяющий образ. Кто он, этот артист, сохранивший — в шестьдесят пять лет — свою странную и тревожную легкость? Мастер, каким с молодости был Всеволод Мейерхольд? Или Ученик, роль которого воспевала и столько раз брала на себя Марина Цветаева? Умение Мастера и воодушевление Ученика присущи Барро в одинаковой мере. Это, может быть, главные и безусловно самые привлекательные его черты. Но для Мастера он недостаточно нетерпим, а для Ученика слишком независим. Извечное противостояние артистичности и догмы выявилось в судьбе Барро с непреложностью закона природы. Подобно тому как герой сказки Марселя Эме проходил сквозь толщу любых стен, герой Барро, воздушный пешеход, проходил сквозь толщу любых догматик. История его жизни — история исканий и мятежей, история ересей и побегов. Не для того он раскрепощал свое тело, чтобы закрепостить свой дух. Сколько, однако, он выслушал обвинений в неверности, сколько против него было выпущено отравленных стрел. Он был ангажирован театром, а от него ждали служения театральным группировкам. Он создавал свой «тотальный театр», а его стремились замкнуть в какой-то определенный жанр. Существуют Барро-чтец, Барро — драматический актер и Барро-мим. Кроме того, существует Барро — режиссер и театральный писатель. Проницательный и убежденный профессионал, Барро никогда не смешивал театральных ремесел. Постичь их тайну он стремился всю жизнь. Искусство Барро обладает тем особым обаянием, которое несет чистая, незамутненная виртуозность. Но это не значит, что чтец, драматический актер и мим существуют порознь. Чтобы понять, как Барро играет, надо услышать, как он читает стихи. Он это делает не в традиционной, напевной манере. Он и не скандирует стих, как принято делать сейчас. Музыка слова, ритмика слова оставляют его равнодушным. Барро воодушевляет скрытая энергия слова, его свет.

Скрытая энергия жизни — может быть, главное у Барро. В специально тренированном умении ее ощутить, ею овладеть, ее обнаружить — загадка его магнетизма. При этом пластика и ритмы Барро совсем не похожи на моторность энергичного делового человека. На сцене у него чуть расслабленная повадка небожителя, художника и поэта. Тем неожиданнее острый, зоркий взгляд, безошибочный меткий выпад. Барро строит свой стиль по закону некоторой художественной конспирации: чем активнее внутренняя жизнь, тем незаметнее она протекает для посторонних. Сам он говорит о театре молчания, что не означает театра без слов,

а означает театр без декламации. Искусство Барро — радикальный разрыв с большой декламационной традицией, просуществовавшей более трехсот лет: от патетического Корнеля до иронического Жироду. И, кстати сказать, единственная актерская неудача — роль Сида на сцене «Комеди Франсез» — постигла Барро тогда, когда он попытался прочесть корнелевский александрийский стих. Наверное, более всего ему удались обязательные — согласно классицистскому канону — цезуры. (Мы видели в первый приезд, как он заполнял паузы мольеровского текста. Реплики были Скапена, ловкого и находчивого слуги, а паузы — Меркурия, лучезарного крылатого бога.) Декламационный герой французского театра и слишком монументален для Барро и слишком расточительно победоносен. Персонаж Барро — молчащий человек западного мира. Это человек, живущий в стороне и в тени, в ситуации, когда слово узурпировано и померкло. Он, однако, избранник судьбы. Социальный мир, не ставящий его ни в грош, и не догадывается о таящихся в нем стихиях. Одному ему ведомыми путями Барро привносит на театральную сцену стихию воздуха и стихию огня (специальная техника дыхания, разработанная им, позволила создавать пленэрный эффект, казалось бы, доступный лишь живописцам). «Бледные зарева искусства» и в самом деле озаряют его. Барро — артист-сильфида, артист-саламандра. Этот образ искушал алхимиков средних веков, и кажется не случайной обмолвкой то, что в одной из своих книг Барро много пишет об «алхимии» актерского ремесла. Средневековый французский миф неуловимо присутствует в его авангардистском, изощренно-интеллектуальном искусстве. Иначе он не поставил бы спектакля по роману Рабле и не сыграл бы флоберовского святого. В противном случае ему не удался бы Клодель. Можно говорить о готической, а не версальской (или не только версальской) подоплеке его эстетики, его художественной манеры. Это сближает Барро с современными балетмейстерами Франции — Морисом Бежаром (который был режиссером флоберовского спектакля Барро) и Роланом Пети. Он — Лунный Пьеро, подданный Князя-Луны, а не только Короля-Солнца. Впрочем, для него можно подыскать и более строгий театроведческий термин. Свалив Вандомскую колонну декламации, Барро легализовал вторую, не главную, нелегитимную традицию французского театра — традицию лирической маски. В прошлом, и даже недавнем, эту пленительную гостью лишь изредка можно было увидеть на подмостках больших господствующих сцен. Ею увлекались музыканты — такие, как серьезный Рамо, поэты — такие, как несчастный Верлен, но театр пренебрегал ею и, как

показал опыт знаменитого мима Гаспара Дебюро, пренебрегал напрасно. Барро это понял лучше других. Он следовал, впрочем, примеру драматурга Ануя. Традицию лирической маски Барро модернизировал — технологически и семантически, философски. Он устранил чрезмерно наивный апсихологизм и чересчур скептическую антиинтеллектуальность. Он устранил все то, что связывало театр маски с эстетикой примитива. Он сохранил красоту, лирику, интимность. На сцене он играет волшебные метаморфозы души, и в его улыбках, печали, в его молчаливой жестикуляции, в вспышках и затмениях его бесконечно подвижного лица нам открывается способность души к вечному обновлению и вечной смене. Какими бы драматическими мотивами ни вдохновлялся Барро, искусство его — отрицание слишком жестких или слишком нигилистических схем жизни, созданных теми, кому жизнь не дается. По сути своей, а не только по стилю и мастерству, искусство Барро — пластично.

Не удивительно, что Барро — первоклассный мим, может быть, лучший из ныне живущих. Таким его сделала природная одаренность, но также природный склад темперамента и ума, а кроме того — данный природой облик. Барро — отрок, который знает о людях все. Его пантомима — отрочество духа и тела. Сняв пиджак и закатав рукава, Барро демонстрирует знаменитую «лошадь» или какой-либо другой виртуозный, изящный, насыщенный смыслом этюд. «Лошадь» Барро — иллюзорный кентавр, наподобие тех, которых рисовал Пикассо: Барро изображает и лошадь и наездника одновременно. Пантомимы Барро несут широкий образ отрочества мира. Это мир первых дней творения, когда человек неотделим от природы и неотделим от игры. Сама же пантомимная игра — это творчество, неотделенное от творца, искусство, еще не умеющее запечатлевать себя вовне, оно лишь прозревает такую возможность. В этюдах Барро раскрывается первичный смысл, история возникновения пантомимы как жанра. Художественная интуиция Барро приводит к незапланированным, быть может, открытиям. Однако инфантильная сторона пантомимы не так увлекает Барро, как Марселя Марсо, его ученика, другого прославленного мима. Барро вносит в саму стилистику пантомимы современный и неинфантильный штрих. Его пантомимы дисгармоничны. В них есть некоторое несогласие жеста и взгляда. Жест — замысловато-нежный, описывающий траекторию летящей былинки или выпорхнувшего из гнезда птенца. Взгляд — ужаснувшийся, увидевший смерть, а временами недобрый. Пантомима Барро строится на принципе контрапункта. Лирическая же, «лун-

ная» пластика Барро настроена на одну волну: Барро устраняет комические эффекты и смех, но дает увидеть молчаливую силу страданий.

Пантомима Барро — образ страдания, которое переносится молча, без слов. Так некогда запечатлел Жиля-Пьеро художник Ватто; ныне, спустя более двух веков, Барро так сыграл Пьеро-Батиста. Эстетику, которую воскрешает артист, можно назвать эстетикой нежного героизма. Чуждая декламации, а тем более — плачу навзрыд, она сохранилась в старофранцузской жалобной песне. И насколько же музыкальна пластика мима Барро! В «лунных» пантомимах Барро — молчаливая боль, но не молчаливый крик, в чем смысл более резкой пантомимы экспрессионизма. Барро играет боль, но не играет гримасу боли. В кульминациях он играет боль улыбаясь. Этот старинный канон театра маски возрожден в современном искусстве и известен, конечно, не одному только Барро. Но лишь Барро (как Чаплин и как Мазина в кино) использует театральный эффект, поистине дьявольский и самый что ни на есть человечный: чем острее страдание, тем лучезарней его улыбка.

С наибольшей — для нас — полнотой феномен «Барро» раскрылся в фильме «Дети райка». Здесь он мим, драматический актер и киногерой вдобавок. В этом фильме, замысел которого также принадлежит Барро, он демонстрирует несравненное мастерство — мастерство воплощения великих и печальных иллюзий. Батист — Барро, может быть, самая ностальгическая роль в мировом кино. Батист — олицетворенная ностальгия. «Дети райка» — фильм об утраченном рае. Персонажи — дети райка — вольные птицы, люди толпы, не связанные именем, положением, богатством, ничем. Мы видим, как они достигают всего и как теряют свободу, себя и друг друга. В пантомимах Батиста — Барро глухая тоска по времени, когда все возможности жизни перед человеком открыты. Пантомимы Барро — вечное возвращение, побег в нереальные, возвышенные отроческие сны. По точному смыслу слова пантомима есть искусство, не имея ничего — изображать все. Так это получается и у Барро. В пантомимах Барро — идеальный герой его юности, гражданин Никто, которому, однако, принадлежит мир.

Барро — мастер миниатюр, и наш короткий, моментальный портрет мы стремились сделать в его манере. Но существует и другой Барро, более обстоятельный, подробный в деталях, Барро-

повествователь. Таким он предстает в требующих протяженности клоделевских ролях, и таким он предстает в книге своих воспоминаний. Последуем его примеру и мы, но вначале несколько слов об этой примечательной книге.

«Воспоминания для будущего» — не есть обычные актерские мемуары или же художественный трактат, хотя элементы того и другого жанра присутствуют несомненно. Они неотделимы от стиля мышления Жана-Луи Барро. Он всегда что-то исследует, почти всегда что-то припоминает. Но в данном случае он занят другим: он пишет. «Воспоминания для будущего» — литературное произведение прежде всего, что бы на этот счет ни думал сам автор. Это проза, проза Барро. Это проза артиста. Два качества отличают писательскую манеру Барро: заземленность метафор и стремительный ритм. Парящая ритмика стремит книгу ввысь, а брутальные, раблезианские метафоры играют роль балласта на воздушном шаре. Ритм книги — ритм человека, которому времени дано в обрез и который вынужден делать свое дело быстро. Для Барро — это одно из условий существования современного западного артиста. Жизнь для Барро — бег наперегонки с неотвратимой, но и нерасторопной судьбой. Творчество — опасный и увлекательный танец. Московские театралы хорошо помнят «Проделки Скапена», спектакль, поставленный Луи Жуве, в котором Барро играл заглавную роль. Запомнилась волшебная пластика актера и его феноменально быстрая речь. Так быстро еще никто никогда не говорил на французской, отнюдь не медлительной сцене. Каждое слово летело, как спринтер на стометровке или как выпущенная из лука стрела. Речевая игра создавала зримую иллюзию бега. В диалогах Мольера Барро сыграл старинную комедию-балет и современную, почти чаплиновскую сцену погони. Приблизительно — но разумеется, приблизительно — в сходном темпе написана эта, третья по счету, его книга.

Первые впечатления от нее сугубо эмоциональны. Не будем таить их: блестящая книга, умница автор, необыкновенная жизнь. Как все это далеко от плоских и вялых художественных биографий, от мнимых умствований, от неумения или нежелания распорядиться своими талантами, своей судьбой. Стендалевская энергия повествования, острые характеристики-зарисовки, глубокие сентенции-афоризмы, увлекательные рассказы о людях, каждый из которых представляет историко-литературный либо психологический интерес, ослепительные, прямо-таки гогеновские картины дальних неведомых стран, тайны ремесла, секреты виноделия и даже животноводства, драматичнейшие эпизоды истории, закулисные

анекдоты, сцены смерти — одна, другая, третья страшная смерть, описания рождающихся спектаклей, и каждый из них — словно родившийся сын,— вот что такое книга Барро: «тотальный театр», переведенный на язык слова. Кругозор этой книги — поистине человеческий кругозор. Так должен жить человек, чтобы выполнить предначертание человека. Конечно, Барро помогали благоприятные обстоятельства и преданные друзья. Что бы он смог без дружеской помощи многих людей? Не знаем, не знаем... Но благоприятные обстоятельства сопровождали его не всегда. Сколько раз театр Барро находился на краю катастрофы. И самые главные решения, круто менявшие его артистическую судьбу, Барро принимал без подсказки друзей, очень часто — вопреки их здравым советам. Удачей своей жизни Барро обязан себе, своей смелости, воле и непобедимому стремлению вырваться на простор,— простор мысли, простор чувства, простор творчества есть его главная жизненная идея.

Барро играл узников, пережил оккупацию и на собственном опыте знает, что такое война в окопах. Энергия миллионов людей, у которых был отнят простор, конечно же, питала его искусство. Великий актер — не только певец своей жизни, но и носитель коллективной мечты. Сны, так часто инсценируемые в спектаклях Барро, это сны порабощенной Европы. И может быть, постоянный мотив двойника есть тоже виртуозная вариация на его главную тему. Барро играет художника, вынужденного таиться. Двойник — артистическая уловка, позволяющая остаться самим собой, психологическая конструкция, разрушающая жесткую схему. И книга и сама жизнь Жана-Луи Барро — история сражения с эстетическим догматизмом. Его старшие товарищи — люди одной художественной идеи, поглотившей их целиком: «театр пантомимы» — идея Декру, «театр жестокости» — идея Арто. В полемике с ними Барро создавал свой «тотальный театр». Подобно тому, как сто лет до него романтики перемешали благородные и низкие жанры, Барро перемешал разные типы театральных систем и разные формы театральных зрелищ. «Тотальный театр» включил пантомиму Декру, «жестокость» Арто (а это понятие подразумевало не картины насилий, но интенсивность сценических средств и напряженность сценических ситуаций), слово, музыку, философскую драму и фарс. В орбиту «тотального театра» вошел и кинематограф. «Тотальный театр» — школа веротерпимости в театральном искусстве. Не удивительно, что свое высшее выражение «тотальный театр» получил в спектакле, посвященном Рабле, в котором терпимая мысль отстаивала себя от натиска мертвой, но агрессивной догмы.

И в сущности, «тотальный театр» — изобретение режиссера Барро, его безумная многолетняя мечта, его практическое каждодневное дело — это модель жизни, включающая в себя все, чем живет человек, даже (как в спектакле «Рабле» и как, добавим, в самих воспоминаниях артиста) некоторый беспечно-дерзкий юмор. Не следует удивляться подобным шуткам Барро. Для французских артистов фарсовая шутка — реликвия, фамильная драгоценность. Ее завещал прародитель и первый хозяин театрального Дома — Мольер. Но, разумеется, клистирные фарсы хороши на короткое время и только тогда, когда действие освещает свободная мысль, а движет им энергия небывалой любви и дальних отважных странствий. В спектаклях Барро есть романтический пафос дали. Героев манит отдаленная и кажущаяся несбыточной цель. В житейской стихии они не укоренены, но на просторах жизни чувствуют себя как дома. Игра с воображаемыми предметами, более сложная игра с воображаемыми партнерами, еще более сложная игра с воображаемыми обстоятельствами (все это компоненты спектаклей Барро) ставят артиста лицом к лицу с временем и пространством, с необходимостью обжить и одушевить мертвый материк сцены, растилающийся вокруг них. Бытовая реальность упразднена. Господствует реальность, принимающая зыбкие очертания мифа. Почти каждый спектакль Барро, почти каждая его роль — миф о творчестве, миф о любви, миф о свободе. Подлинная эмблема «тотального театра» Барро — белый парус в спектакле «Христофор Колумб», еще одном знаменитом его спектакле.

Значит, «тотальный театр» эпичен? И да и нет. Барро — лирик чистейшей воды и чистейшего музыкального стиля. Романтическая экзальтация завоевания мира — одна лишь из эмоций его души. Романтический конкистадор — лишь одна из его многочисленных масок. Особое место Барро в современном французском театре определяется тем, что он уловил новое мироощущение западного человека. Его реальный герой — преследуемый, внутренне угнетенный человек. Его постоянные мотивы — одиночество и опасность. С проницательностью трезвомыслящего француза Барро разглядел поистине роковую неукорененность поэзии в обыденной жизни. Помимо Мольера незримый законодатель театра Барро — Бодлер. Белый Пьеро Жана-Луи Барро, парящий, неловкий и странно сутуловатый, с движениями птицы в широких и плавных жестах, в тревожной походке и пугливых прыжках — пластическая параллель к бодлеровскому альбатросу.

И случай, и внутренние тяготения молодого Барро безошибочно влекли его к определенному кругу людей, не мысливших себе

творчества вне эксперимента. Поэт Блэз Сандрар экспериментировал в сфере стихосложения, ломая, отягощая и утончая традиционный силлабический стих; живописец, родной дядя Барро, был близок к кубистам; режиссер Шарль Дюллен пошел дальше всех своих соратников по «Картелю» в области неведомой для французского театра условной, даже эксцентрической режиссуры. Хотя актер Шарль Дюллен был законченный реалист. Может быть, это был последний великий характерный актер парижской сцены. И, наконец, Антонен Арто, поэт, пророк и провидец нового театра, оказавший, вероятно, наибольшее влияние на молодого Барро, ненавидевший характерность как уступку и как компромисс, искавший в искусстве невиданной, нереальной и наркотической красоты,— этот исполненный благородства, отчаяния, презрения и очень беспомощный человек экспериментировал своей жизнью, своим ясным умом (строгим, блистательным, картезиански теоретичным), что в конце концов привело его к полному физическому и моральному краху. Арто являл собой случай радикального декадентства. Его сознанием владела идея добровольной гибели, саморазрушения, жертвы, самоубийственного расчета с жизнью, конца. Художник, в глазах Арто,— тот, кто губит себя, а тот, кто ищет спасения,— буржуа, мещанин, обыватель. Художественные опыты Антонена Арто наполнял сладкий и горький экстаз смерти. Знакомство с Арто длилось недолго, от силы несколько стремительных предвоенных лет. Инстинкт биологического и морального самосохранения, столь сильно развитый у Барро, отвратил его от этого влекущего и разрушительного соблазна. По самым глубоким основам своей психики Барро ни в коем случае не декадент. Крепкая кровь бургундских виноделов течет в его жилах. Барро-крестьянин вступает в свои права, когда Барро-интеллектуал заносится слишком высоко. Но он ненавидит и тех, кто от имени самодовольной и самонадеянной силы третирует, преследует и обрекает на уничтожение так называемых вырожденцев. Этим объясняется его солидарность с Арто. Лирическая сторона души артиста открыта мелодии, которую оставил после себя обреченный на гибель товарищ. Барро все еще слышит голос Арто и все еще этому голосу вторит. Какие-то черты личности и даже внешнего облика Антонена Арто вошли, вероятно, в образ Гамлета, сыгранного Барро уже после их окончательного разрыва.

Из всех этих встреч — с Блэзом Сандраром, дядей Бобом, Дюлленом, Арто — Барро вынес стойкое представление о художнике, которое сопровождает его всегда: художник — экспериментатор по сути своей, художественный гений есть гений экспери-

мента. Конечно же, это представление не было ему внушено. Барро был рожден, чтобы плыть под белым парусом клоделевского Колумба. Есть что-то от человека Высокого Ренессанса в этом хрупком на взгляд и робком, по его собственным признаниям, современном артисте. Легко воспламеняющаяся фантазия и острый аналитический ум создали комбинацию, определившую и стиль творчества Жана-Луи Барро и метод его работы. «Тотальный театр» Барро — театр тотального эксперимента. Барро экспериментирует постоянно, всю жизнь, придавая эксперименту не только технический; но и мировоззренческий смысл, он романтик и философ эксперимента. В молодости, вместе с Декру, Барро экспериментировал в области классической (изобразительной) и новейшей пантомимы. Тогда были найдены основные элементы пантомимической пластики, вошедшие в обиход современного мима, составившие его азбуку, его экзерсис. В частности, именно Барро впервые продемонстрировал всем известный теперь, но все еще изумляющий шаг на месте. Тогда же были определены некоторые метафорические значения пантомимной игры, исследованы некоторые гипнотические эффекты. Возможностями человеческого тела Барро овладел так, как ими владеет не всякий, но лишь первоклассный танцовщик стиля модерн. Движение у него стало основой сценического действия, душой драматического спектакля. Он придал движению острую выразительность, волшебную легкость и волнующую красоту. Он сделал движение невесомым. Парящая, одушевленная техника актерской игры отличает Барро от всех без исключения драматических актеров. Он мог бы сыграть ангела, если бы не был так человечен. В его белых пантомимах появляется ангелоподобный лик: страдающий и очень несчастный. Или же его Гамлет — сюита изумительных пластических поз, серия восходящих психологических состояний: падший ангел, попавший в западню принц, взявший рапиру мыслитель.

Но именно в «Гамлете», и сыгранном и поставленном Барро, границы его экспериментального творчества были раздвинуты наиболее широко. Театр Барро — театр психологического и морального эксперимента. Как подлинный парижский интеллектуал 30—40-х годов, Барро не побоялся подвергнуть человеческую психику исследованию в глубину, а человеческий дух — испытанию на прочность. Он задал себе целый комплекс проклятых и нерешенных вопросов. Что такое безумие и где проходит его граница? Что такое отчаяние и может ли оно быть плодотворным? Как ведет себя человек в ситуации голода, если голод длится неделями, а человек наделен бессмертной душой, талантом писателя и уязвленной

гордостью одиночки? Что победит: голод или талант, кто скажет последнее слово: голод или гордыня? Чтобы ответить на этот нелегкий вопрос, Барро инсценирует роман Гамсуна «Голод». Его привлекают так называемые пограничные ситуации, небезопасные, оскорбительные. Его Гамлета преследует леденящий страх, его Йозефа К. (из романа Кафки «Процесс») мучит чувство вины и окружает кольцо безотчетной тревоги. Барро играет художника, который работает в обстоятельствах абсолютно немыслимых, невыносимых. Его персонаж — художественный и нравственный максималист, и самый захватывающий, но и самый жестокий эксперимент Барро состоит в том, чтобы проследить судьбу светоча, окруженного кромешным мраком.

Ночной мотив очень существен в «Гамлете» и вообще в театре Барро. Один из самых известных спектаклей Барро — «Ночи гнева», по пьесе Армана Салакру,— о людях Сопротивления, их мужестве, стойкости, их борьбе, но также — предательстве и слепоте, прямом физическом погружении во мрак ночи. Другие спектакли Барро 30—40-х годов могли быть названы аналогично: «Ночи голода» или же «Ночи тревоги». Барро играл не «закат Европы», как Моисси в спектаклях Рейнхардта или же современные актеры в поздних фильмах Висконти. Он играл «европейскую ночь» и персонажей, «одетых ночью». Они появлялись в сумраке неосвещенного города, неосвещенной мансарды, неосвещенных театральных кулис. Они вели призрачную жизнь непризнанных, а по временам — и праздношатающихся артистов. Но в их глазах сверкал свет и окружала их лишенная материальности среда — чисто лирическая среда светотени.

В своих воспоминаниях Барро рассказывает о юношеских колебаниях — он долго не мог решиться, какую профессию избрать: художника-живописца или актера. Он стал актером, но опыт художника не был забыт. Самый одушевленный, самый таинственный прием классической живописи стал у Барро театральным приемом. Эффект светотени создавался не только при помощи осветительной аппаратуры, но прежде всего посредством игры человеческого лица. Лицо же Барро, выразительное от природы, в профиль похожее на античную маску, остро очерченное, как полуостров на географической карте, но подвижное, как морская волна, способное молодеть и стареть, умирать и заново возрождаться, такое лицо создано для резких и, наоборот, вовсе неуследимых трансформаций. Мы видели в спектакле «Христофор Колумб» сидящего в стороне молчаливого человека, по лицу которого проплывали неясные тени, в глазах которого загорался и гаснул свет. Не к

этим ли вспышкам и угасаниям света сводит Барро любую свою роль в классической пьесе или же современной пантомиме? Мерцание человеческого духа — основа театра Барро. А тень — предлагаемые обстоятельства в системе его спектаклей. Персонаж Барро — человек в тени или под неясной угрозой. Тень подозрения пала на Йозефа К., героя «Процесса», позорная тень — на диковатого мальчика и на его умирающую мать, персонажей фолкнеровского романа, тень забвения — на стареющего Колумба. Тень смерти пала на Гамлета, тень роковой неудачи — на Батиста из фильма «Дети райка», и на всех них лежит тень предательства, самая мрачная тень. Барро играет тех, кого предают близкие, от кого вероломно отшатывается судьба, с кем предательски поступает сама природа. История его героев — история разочарований. Они узнают, что их духовный максимализм — не помощь, но лишь обуза. Они не требуют от других жертв, но выясняется, что их самих безжалостно приносят в жертву. Здесь горький смысл экспериментов Барро, осуществляются ли они в конкретных ситуациях пьесы Салакру или же в обобщенных ситуациях трагедии Шекспира. В своих воспоминаниях Барро пишет о том, что Гамлет впадает в безумие, когда узнает, что мог погибнуть на корабле. По мысли Барро — это переломный момент роли. В пьесе Армана Салакру положение предельно упрощено: героя Сопротивления выдают гестаповцам его бывшие друзья только потому, что его присутствие угрожает им, накладывает чрезмерные моральные обязательства и просто-напросто тяготит. Персонаж Барро — дух, который отягощает стороннюю душу, и свет, который слепит чужие глаза. Барро играет неуместную моральную, художественную или же духовную гениальность. Его персонажи сталкиваются с ситуацией, когда гений должен уйти. Он может послужить окружающим лишь в качестве находчивого устроителя их практических дел — вот почему в классической комедии Барро так охотно берет на себя роли слуг и почему эти блестящие роли наполнены у него таким очевидным и таким горьким подтекстом.

Барро не был бы самим собой, если бы не разыграл свою главную тему в ином, чем обычно, ключе, если бы не представил ее в абсурдном и даже зловещем свете. По крайней мере один раз Барро показал, чем чреват эксперимент и что может быть психологической и моральной сутью эксперимента. Сыграв доктора Кордельера, профессионального экспериментатора-врача, Барро погрузил зрителей и сам погрузился во мрак абсолютно опустошенной души. Произошло это не на сцене, но на телевизионном экране, в телефильме, поставленном Ренуаром в 1959 году. Мы чуть подробнее расскажем

об этой роли, потому что в своих книгах Барро о ней не упоминает, а нашему зрителю она неизвестна. «Завещание доктора Корделье-ра» — экранизация известного стивенсоновского произведения «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда», которое без большого успеха экранизировали несколько раз. Блеск и глубину фильму придает ослепительная игра Барро, своим отточенным мастерством вызывающая прямые художественные ассоциации — старинную чеканку, Бенвенуто Челлини или же полулегендарных парижских мастеров. Есть «красота дьявола» в этой игре. Можно понять, почему средневековых актеров и ювелиров подозревали в связи с нечистой силой.

Барро играет в фильме две роли: гениального врача, доктора Кордельера, и чудовище-выродка Опала, нападающего по ночам на слабых, на калек, на больных. Тайна фильма состоит в том, что врач Кордельер ненавидит своих пациентов. Он ненавидит лечить, избавлять от страданий, помогать от увечий. Чудовище-выродок — порождение этой ненависти, живое олицетворение озлобленной мечты. Экспериментируя над собой, доктор Кордельер научился менять свой физический облик. Днем это холодная безупречность во всем — в манерах, костюме, фигуре, в интонациях речи, выборе жестов, пауз и слов. Барро показывает высокомерие человека, природа и внешность которого не знают изъянов. А ночью это само увечье, уродливое с ног до головы существо, которое хромает, косит, поминутно поводит искривленными плечами, плохо прикрытыми перекошенным пиджаком, что-то бормочет перекошенным ртом и непонятным образом надувает щеки. При этом увечное существо обладает загадочной грацией, легкостью циркового артиста. Опал — персонаж из театрального мира Барро, а не вурдалак из экспрессионистского или неоэкспрессионистского фильма. Размахивая своей тросточкой, напевая и озираясь вокруг, он внезапно нападает на свою жертву и тут же, хромая, пускается наутек. Этот хромой танец-бег показан в фильме несколько раз. В нем, как и в печальных проходах Батиста-Пьеро, найдена какая-то вечная сущность театра.

Экспериментальный метод исследования человеческой натуры — это метод французской, так называемой интеллектуальной (или экзистенциалистской) драмы 30—40-х годов. Барро-философ был близок этой драматургии. Барро-режиссер ее почти никогда не ставил, Барро-актер ее почти никогда не играл. Здесь нет случайности, это не пример роковой невстречи. Французская интеллектуальная драма слишком рационалистична, чтобы ею по-настоящему увлекся Барро. Она доверяет лишь логике, а Барро признает и абсурд; она оперирует моральными категориями прежде всего, а Барро влечет к себе непо-

средственный драматизм жизни; высшая форма драмы для нее диалог, а Барро нередко стремится к некоторым додиалогическим структурам — «театр молчания», о котором так много и красочно пишет Барро, это не театр вне слова, а театр вне словесного диалога. Все эти возможности Барро предоставляет не интеллектуальная драма, но современный роман. Из всех экспериментов молодого и зрелого Барро, может быть, самый смелый — сближение театра и прозы. Барро дебютировал в качестве режиссера постановкой спектакля «Вокруг матери» — сценической адаптации романа Фолкнера «Когда я умираю». Затем он поставил инсценировку романа Гамсуна «Голод». Эти спектакли многими свидетелями и специалистами расценены как одни из самых оригинальных в истории довоенного французского театра. После войны Барро инсценирует оба романа Кафки («Процесс» и «Замок»), «Чуму» Альбера Камю, а уже в последние годы обращается к классической французской прозе. Инсценировки прозаических произведений от случая к случаю появлялись на парижской сцене и до Барро, но лишь у него это стало правилом и системой. Но на непременных условиях: проза должна заключать в себе трагизм, нести дух игры и по сути своей быть поэтичной. Новейшая проза именно такова. Сам метод «потока сознания» сближает ее с театром. И наоборот, каждая из непомерно растянутых пьес Поля Клоделя, единственного французского драматурга XX века, оказавшегося по-настоящему близким Барро,— есть в сущности драматизированный роман, роман «потока сознания», роман, граничащий с мифом. Проза Барро исключает натурализм. Барро нашел самый верный путь к созданию театра поэта.

Для французских артистов 10-х годов театр поэта — это «Пеллеас и Мелизанда», Метерлинк, Дебюсси, это сказка и это эфемерида.

Для Барро, актера и режиссера довоенных и послевоенных лет, театр поэта — это «Голод», «Процесс», «Когда я умираю», пограничные, самые трагедийные ситуации человеческого существования, страшная правда, художественный миф, новая экспериментальная форма. И наконец, театр поэта — это театральное предприятие «Мадлен Рено — Жан-Луи Барро», которое, возрождаясь под различными наименованиями, стойко сопротивляется гибели вот уже больше сорока лет.

В 1954 году Барро поставил в театре «Мариньи» «Вишневый сад» и сыграл в спектакле роль Пети Трофимова, «вечного студента». Трофимов, по словам Барро, «человек будущего», хотя несколько «мягкотел», а мягкотелость, в глазах Барро, недостаток

исторической воли, роковой художественный изъян, профессиональная актерская погрешность. Сам Барро, Барро-артист, повторим это напоследок еще раз, неподражаемо мягок, но вовсе не мягкотел, совсем не слабодушен. Материя его игры прозрачна как папиросная бумага и прочна как дамасская сталь, это Гамлетова материя, сотканная из сомнабулических видений и спора с судьбой, из вещих снов и хладнокровных поединков.

Но Петя Трофимов — тоже его лирический персонаж, один из спутников его жизни. И если в начале рассказа мы спрашивали себя, кто же Барро — учитель или ученик, то, может быть, следует ответить так: в искусстве Барро по-новому ожил миф о вечном студенте. И своим обликом (непокорная прядь, невысокий рост, подвижная худощавая фигура), и своим образом (дерзким, юношески насмешливым или же, наоборот, юношески печальным), и стилем существования (полулегендарным, полунелегальным и всегда небытовым) Барро, через голову столетий, прямо наследует тому средневековому парижскому школяру, который еще в эпоху Рабле стал первым французским актером.

Но как раз в самый разгар репетиций знаменитого спектакля «Рабле» новая Сорбонна, в лице парижских студентов и их маоистски настроенных главарей, повернулась к Барро спиной, объявила его «мертвецом», а его искусство «буржуазным», захватила театр Барро «Одеон», обезобразила внутренние помещения, зал и сцену. То было первое появление на общественной арене сорбоннского хунвейбина.

А в жизни Барро то был самый драматичный момент, крах утопии, крушение мифа. После мая 1968 года в спектаклях Барро стали появляться старики, одинокие молчаливые мудрецы, с неугасшими, но заживо похороненными страстями. И позади силуэта актера-студента, привычного силуэта Барро, стал вырисовываться другой силуэт — актера-мыслителя, подвижника мысли.

«Рабле» он все-таки показал, в декабре этого полного событиями 1968 года. И те сорбоннские ценности, которые отвергла опьяненная левизной университетская молодежь,— интеллектуальная свобода, интеллектуальная терпимость, интеллектуальный авангардизм,— Барро сохранил, как сохраняют самую дорогую фамильную ценность. Кто унаследует ее? — трудно сказать. Гениальный актер, Барро наиболее полно воплотил крэговский идеал осознанной виртуозности и осмысленного мастерства,— все то, что Крэг вкладывал в понятие сверхмарионетки. Но школу Барро не создал, может быть потому, что слишком далеко зашел в постижении секретов актерской профессии, законов актерской

судьбы, значения актерского долга. Рядом с ним многие годы лишь Мадам, Мадлен Рено, которую все предназначало стать первой актрисой «Комеди Франсез» и которая в молодости была восхитительной, неповторимой Селименой. Кто бы предположил тогда, в 20-х годах, что Селимена станет олицетворением верности, стойкости, любви, беззаботности и отваги? И когда теперь постаревший Барро выходит из театра, поддерживая Рено и поддерживаемый ею, думаешь не о Пете Трофимове, не о Гамлете и Пьеро, думаешь о Гаеве и Раневской.



Унесенная ветром

> Лицо Вивьен Ли!.. Красивее ее носа не существует, умный подбородок, кисловатый плод рта, гибкая фигура, кошачий взгляд... Какая «особа»!
>
> Жан-Луи Барро

Слава пришла к Вивьен Ли, когда в 1939 году она снялась в американском фильме «Унесенные ветром». Двадцатишестилетняя англичанка, за плечами которой было несколько сезонов работы в театре и небольшой опыт работы в кино, сыграла роль, поражающую и сейчас своей артистичностью, своей глубиной и своим горьким смыслом. И уж, конечно, своей протяженностью: роль Скарлетт О'Хары — подлинный киномарафон. Фильм «Унесенные ветром» — эпопея из времен Гражданской войны, и в него вошло то, что Голливуд 30—40-х годов культивировал, но никогда не объединял: романтическая поэзия вестерна и безжалостный прозаический психоанализ. В фильме масса движения, повозок, всадников, оседланных лошадей; это Америка на лошадях, как, скажем, «Крестный отец» — Америка на автомобилях. В начале повествования юная Скарлетт, которой всего лишь шестнадцать лет, скачет на лошади, а ближе к концу — возвращается на повозке в заброшенный дом, на свою оставленную землю. Между этими сценами пролегло двенадцать лет, полных немыслимых испытаний: в проигранной Югом войне южанка-аристократка Скарлетт О'Хара потеряла все, что может потерять дочь, мать, жена, богатая наследница, самая красивая девушка в округе. Все, кроме того, что потерять ей не дано,— непокорного женского властолюбия и неистребимой хватки жизни. И эту юную всадницу, несущуюся во весь опор, и эту ожесточившуюся женщину, без устали погоняющую загнанных лошадей, играет Вивьен Ли, утонченная, нервная и даже чуть-чуть болезненная актриса. Совсем не Елена Вайгель, для которой в те же месяцы, что в павильонах студии МГМ снимался фильм, Бертольт Брехт в далекой Норвегии писал пьесу — и тоже о неистребимой хватке жизни: «Мамаша Кураж и ее дети».

Но пьеса Брехта будет поставлена на сцене не скоро, спустя десять лет, и у нее будет другая судьба, нежели у фильма. Елена Вайгель — мамаша Кураж потрясет, а Вивьен Ли — Скарлетт О'Хара ужаснет и очарует. Потому что в «Унесенные ветром» введена лирическая компонента — история неудачной любви, и фильм этот — идеальная мелодрама. Как «Мост Ватерлоо» и «Леди Гамильтон», два следующих фильма актрисы. И, конечно, своим беспримерным успехом все эти фильмы обязаны прежде всего ей: Вивьен Ли внесла в мелодраму благородство и блеск, несравненную красоту и небыва-

лую, прямо-таки пугающую художественную правду.

Здесь, в этом союзе правды и красоты — сущность искусства Вивьен Ли, его внутренний смысл, его внешние пределы. Она играет и власть, и беспомощность красоты, триумфы и поражения красоты, она играет ужасную судьбу красоты в эпоху гражданских и мировых войн, во времена революций и контрреволюций. Унесенные ветром — героини Вивьен Ли, вытесненные из истории, первые среди тех, кого принесли в жертву. Унесенные ветром — девушки, выраставшие в мире красивых снов и разбуженные внезапно. Вивьен Ли играет естественное немилосердие жизни, побуждающее этих девушек из красивых снов, спасая не только себя, совершать некрасивые, постыдные и даже грязные поступки.

Ничего подобного, конечно же, не знал викторианский театр, традицию которого Вивьен Ли восприняла и во многом отстояла. Там была чистая красота, не знакомая с грязью жизни. Но с другой стороны, прозаический и даже натуралистический театр Англии 60-х годов, к которому тяготел Лоренс Оливье, ее муж и многолетний партнер, тоже не принял ее, потому что посчитал слишком красивой и аристократичной. Несмотря на свою исключительную популярность, Вивьен Ли оказалась между двух огней: одни с огорчением не видели, а другие, наоборот, с яростью видели в ней леди. Между тем персонаж Вивьен Ли — и леди, и не леди: леди на один день (Майра из «Моста Ватерлоо»), леди в своем больном воображении (Бланш из «Трамвая „Желания“»), леди-любовница («Леди Гамильтон») и, наконец, леди Макбет — «леди с кровавыми руками».

Формула искусства Вивьен Ли уникальна, как и ее лицо, живое, нежное, очень правдивое лицо, чарующее лицо, которое само является произведением искусства. Красноречивый, но очень точный Барро так описал его, что прибавить тут нечего, и остается дать лишь короткий искусствоведческий комментарий. Потому что лицо Вивьен Ли — это эпоха в американском кино или, по крайней мере, знамение наступившей новой эпохи. Именно Вивьен Ли отодвинула в прошлое мифологию женского лица, созданную Голливудом в 30-е годы. Лицо-маска, лицо-идол, лицо-божество, короче говоря лицо Греты Гарбо или Марлен Дитрих невозможно представить себе в фильмах, которые играла Вивьен Ли, в ситуациях, в которые попадали ее героини. Шляпа, прическа и прежде всего взгляд придавали богиням 30-х годов облик загадочный, экзотический, астральный и кинематографичный. Человеческий диалог с ними не возникал: парадоксальным образом крупный план служил способом отчуждения экрана от зрительного зала. Между тем крупный план Вивьен Ли — это всегда диалог; а если его нет, это означает конец жизни, смерть

души, катастрофу. В трогательном беретике, в локонах по-домашнему взбитых волос, Майра Лестер на лондонских улицах или на роковом мосту не отделялась от обычной, некинематографической жизни. Лицо ее было очень близким, родным, а взгляд — естественным и понятным. Он искал сочувствия, взгляд Вивьен Ли, или уже не искал, он обращался к нам или уже не обращался. Снимаясь в звуковом кино, Вивьен Ли разработала технику взгляда, которой, по нашему убеждению, не владела ни одна из великих актрис немого кино (именно в силу отсутствия слов все строивших на преувеличении, избыточной экспрессии, на ретуши и актерском макияже). В этом смысле у Вивьен Ли один учитель — Чарли Чаплин. В основании ее мастерства — повышенная интенсивность и градация тонов, градация оттенков. Вивьен Ли — бесподобный и даже холодный аналитик самых отчаянных, самых иррациональных состояний. В книге В. Утилова «Вивьен Ли» приведен монтаж трех крупных планов Майры на мосту в тот момент, когда она видит возвращающегося с войны Роя. Первый кадр — тяжелый взгляд полуживого человека. Второй кадр — смятение, третий кадр — ужас, и все эти взгляды, репродуцированные в книге, переведенные с пленки на бумажный лист, достигают и нас, как будто искаженное лицо Вивьен Ли писал великий портретист,— такая в глазах актрисы обжигающая сила.

Незадолго до смерти и спустя четверть века после своих блистательных мелодрам Вивьен Ли снялась в фильме Стенли Креймера «Корабль дураков» в роли Мэри Тредвелл, церемонной и порочной дамы-алкоголички. Мэри Тредвелл — еще одна «леди» Вивьен Ли, и потому, что эта брошенная женщина принадлежит к общественным верхам, и, главное, потому, что Вивьен Ли осторожно сближает свой персонаж с образом героини самого знаменитого хемингуэевского романа «Фиесты». Мэри Тредвелл — это леди Брет, постаревшая по крайней мере на десять лет (действие романа происходит в начале 20-х годов, а действие фильма — в 1933-м). Это леди Брет, сломленная вконец, морально опустившаяся, поставившая на себе крест, но сохранившая таинственным образом и свое очарование, и свой трезвый ум и даже свои жизненные силы. В одной из сцен фильма (придуманной, как рассказывает В. Утилов, самой Вивьен Ли) Мэри Тредвелл танцует чарльстон, популярный танец 20-х годов, танцует так, как это умела делать лишь Вивьен Ли, изящно и резко, с дьявольским темпераментом, танцует для себя, в полном одиночестве, в приливе необузданного трагического веселья. И снова, как в фильмах 30—40-х годов, в «Корабле дураков» даются крупные планы лица актрисы (незабываем длящийся кадр-портрет на фоне моря). Но здесь играется катастрофа лица, которую сама же Мэри

Тредвелл со страхом, мужеством и даже тайным злорадством наблюдает. В другой сцене Мери смотрит в зеркало на свое погибающее лицо, и этот мотив зеркала и лица, классический мотив живописи, получает в кинематографе новый смысл, становится образом горькой и непререкаемой правды.

Конечно же, Вивьен Ли — прирожденная кинематографическая актриса. Но ее влек театр,— была ли она и в театре на такой же высоте? Как ни странно, на этот счет нет одинаковых мнений. В книге В. Утилова рассказано, что Вивьен пришлось претерпеть и как ее дарование оспаривалось и противопоставлялось таланту ее мужа.

Второй раз он попадает к нам в строку. Пора и о нем сказать несколько слов, без него статья о Вивьен Ли получилась бы неполной.

Итак, Лоренс Оливье, тогда просто Ларри, а ныне сэр Оливье, за заслуги перед британским искусством возведенный в дворянское достоинство специальным указом ее величества королевы. Тем самым осуществилась давняя мечта, сбылись сны человека, знавшего в молодости крайнюю нищету и не забывшего многолетних унижений. Оливье — художник великого жизненного реванша (что не мешало, а, может быть, даже помогало ему играть людей, реванша домогавшихся и не получивших). Оливье — поэт великих человеческих амбиций. Он опоэтизировал силу рвущихся наверх — в социальном, моральном и некотором экзистенциальном смысле. А его спутница, Вивьен Ли, поэтизировала слабость падших, печальную историю тех, кого злой рок и неумолимые обстоятельства выталкивали из возвышенных, поначалу защищенных ситуаций и толкали на самое дно жизни. В фильме «Леди Гамильтон» снимались и Лоренс Оливье и Вивьен Ли, и здесь противоположные линии их судьбы представлены с наглядностью притчи. Адмирал Нельсон идет к вечной славе, к бессмертию, к памятнику на площади Трафальгар, а Эмма Харт спивается и становится чуть ли не портовой шлюхой. Солдатской шлюхой оказывается Майра Лестер, юная балерина, прелестная девушка из хорошей семьи, героиня фильма «Мост Ватерлоо». В своей прощальной речи Джон Гилгуд скажет, что этот фильм почитается «классикой» в России. Еще бы! Милость к падшим нам завещал величайший поэт, Вивьен Ли это и играла всю жизнь, играла божественно, бесстрашно и несентиментально. Она играла жертв мужской похоти, невинных девушек, попавших в руки скотам, нежных девушек, теряющих честь, достоинство и рассудок. Заключительная сцена «Трамвая „Желания“» (а эту пьесу Уильямса Вивьен Ли сначала сыграла в театре, а потом в кино), сцена безумия Бланш — одна из вершин актерского искусства Вивьен Ли, так же как, впрочем, и вся эта роль, опять-таки вызывающая русские ассоциации:

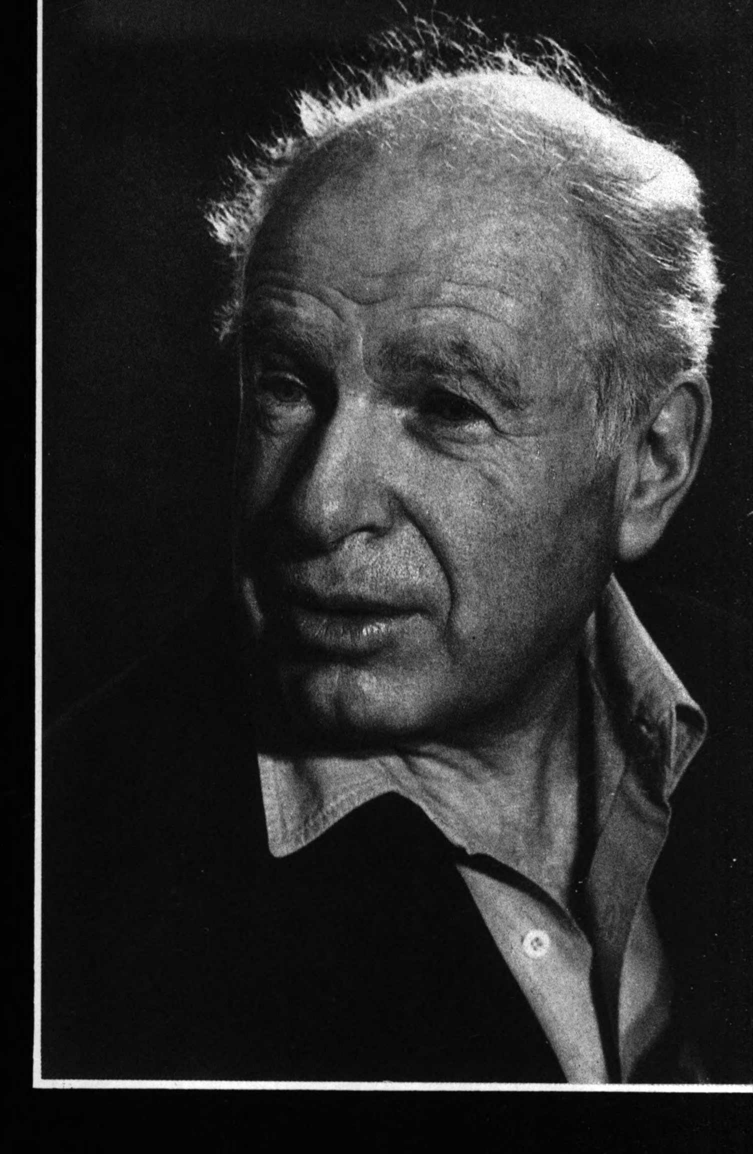
Бланш Дюбуа у Вивьен Ли отдаленно напоминает Марию Лебядкину из «Бесов». Та же царственная повадка и тот же затаенный страх; то же скрытое властолюбие и те же жалкие умоляющие жесты. Тема женской властности, тайно сопутствующая лирическому творчеству Вивьен Ли, получила здесь неуловимо фарсовый отпечаток.

Что же делает героинь Вивьен Ли столь беззащитными и почему в иные моменты они способны на чудеса? Почему спивается ослепительная, полная жизни Эмма Харт, а чистейшая Майра Лестер оказывается на панели? Ответ у Вивьен Ли один, и это ответ романтической актрисы. Ее героини камнем идут на дно, когда теряют любовь. Пока они любят, пока они любимы, им ничего не грозит, и они сами готовы прийти на помощь своему другу. Вивьен Ли — последняя великая заступница любви в американском кино и английском театре. В защите прав любви Вивьен Ли бесконечно трогательна и бесконечно патетична. Права любви для нее свыше освящены и не ограничены ничем, ни законами, ни обыденной моралью. Ведь и властная леди Макбет Вивьен Ли — прежде всего влюбленная женщина, боящаяся потерять нерешительного и честолюбивого мужа. Макбету нужен трон, а ей нужен Макбет, и в борьбе за него эта женщина с ангельским лицом становится дьяволицей. Ее не остановит ничто — ни совесть, ни стыд, ни позор, ни жалость. Акварельными красками Вивьен Ли писала портрет яростный и неотразимый. Сознавала ли актриса, что играя так рядом с Оливье — Макбетом, она брала на себя большой риск и что именно здесь, на сцене, когда-то в «Гамлете» соединившей их, может произойти разрыв, потому что Оливье вовсе не романтик любви и чрезмерность в любви ему тягостна, как и всякому художнику, занятому своей судьбой, как и каждому мужчине-эгоисту?

Какое-то время они шли вместе, и это самое счастливое время в жизни Вивьен и, надо верить, самое счастливое время в жизни ее Ларри. Потом идиллия кончилась, Оливье увлекся молодой актрисой (на которой впоследствии женился) и, вероятно, бесконечно устал. Вивьен болела, болезнь прогрессировала (страшная комбинация нервных срывов и туберкулеза), и будущий сэр просто-напросто сбежал из дома, где уже поселилась смерть и где уже не было прежнего покоя. Так чеховский Иванов сбегал к молоденькой Шурочке от чахоточной и нервной Анны Петровны. Вивьен Ли никогда не боялась смотреть правде в глаза, не побоялась она сыграть (в феврале 1966 года) и роль Анны Петровны. Это была ее последняя роль. Иванова играл лучший актер Англии Джон Гилгуд. Полтора года спустя Джон Гилгуд, многолетний преданный друг Вивьен Ли, говорил прощальные слова на ее панихиде.



Наука мизансцены



Питер Брук

«Вишневый сад» А. Чехова
в постановке Брука.
Сцены из спектакля



«Вишневый сад» А. Чехова
в постановке Брука.
Раневская — Н. Пари,
Гаев — Э. Йозефсон

«Вишневый сад» А. Чехова
в постановке Стрелера.
Раневская — В. Кортезе,
Гаев — Дж. Сантуцци



Раневская и Гаев появились на сцене в двух классических постановках середины 70-х и начала 80-х годов, сначала у Стрелера, затем у Брука. Это совершенно различные спектакли двух по-разному мыслящих мастеров, и второй из них даже задуман в очевидной полемике с первым. Что ж, спор — душа чеховских пьес и стимул для режиссеров. Но в данном случае спор включал в себя и некоторое согласие, некоторую общую исходную мысль: значение, которое придавалось совместному образу брата и сестры, чеховскому образу человеческой нерасторжимости, кровной, но и не только кровной. В «Трех сестрах» этот образ имеет символическую наглядность, в «Вишневом саде» — более скрыт, но и тут есть эпизод, может быть самый драматичный эпизод пьесы, когда брат и сестра остаются одни, и между ними возникает предельная душевная близость. Это близость общей памяти и общей судьбы, общих утрат и общего сиротства. Немолодые люди, давно похоронившие мать и отца, вновь, с неожиданной остротой, не таясь друг от друга, но прячась от всех других, переживают тот миг, когда они осиротели. И снова, как в день похорон, в них оживает исчезающее чувство единства. Опять-таки, если вспомнить «Три сестры», то там очевидна связь между первой репликой Ольги («Отец умер год назад...») и ее заключительным монологом («О милые сестры, жизнь наша еще не окончена...»). В «Вишневом саде» перекличка мотивов не столь явно обнажена, но чуткие режиссеры — с помощью выразительных мизансцен — умеют ее обнаружить. Но сколь не похожи смысл и язык этих мизансцен, как по-разному Стрелер и Брук относятся к последней пьесе Чехова и к ее главным персонажам. В Раневской и Гаеве Стрелер видит несильных, но лучших людей, во всяком случае в критической ситуации они прекрасны. Прекрасна и знаменитая, во многочисленных репродукциях обошедшая весь мир поза. В своей отороченной темным мехом шубке и меховой шапке, надвинутой на глаза, Раневская (в программе ее называют просто: Люба) очень трогательна, а в этот момент, момент полуобморока, трогательна вдвойне, беспредельно женственна, женственна непобедимо. А Гаев в этот отчаянный момент — мужчина, кавалер, рыцарь. В пальто, по-студенчески или по-офицерски, или же в поспешности наброшенном на плечи, простоволосый и очень прямой, он поддерживает сестру твердо и нежно, словно бы сцена происходит на кладбище либо, что страшнее, но и правдоподобнее, словно бы их ожидает расстрел, и без слов успокаивает, уговаривает, убеждает: не бойся, не плачь и не моли о пощаде. Мизансцена естественна, естественнее быть нельзя, и в то же время изваяна как скульптурная группа. Беззащитный жест Любы, жест младшей сестры, психологически абсолютно спонтанный, художест-

венно точно так же абсолютно необходим, абсолютно выверен, раз навсегда найден. Столь же непосредственным и столь же художественным выглядит жест Гаева, жест старшего брата, жест помощи, жест защиты. И это объятие, длящееся несколько секунд, вырывает действие из бесследного потока жизни, из театрального небытия, придает действию законченность знака, пластичность памятника и даже минутную вечность. Таков вообще метод Стрелера, его острый театральный язык, его ярко эмоциональная сценическая манера. Мизансцена у Стрелера — художественное озарение, возникающее в нужный момент и рассчитанное до миллиметра.

А у Брука сходная мизансцена — образ беспомощности человеческой, беспомощности женской, беспомощности мужской. Двое пожилых людей по-детски растеряны, готовы расплакаться и не знают, куда идти: взрослые дети, заблудившиеся во времени, Тильтиль и Митиль, ставшие стариками. И здесь не скульптурная группа, но фотопортрет, словно бы сделанный скрытой камерой и заставший врасплох персонажей. Это впрямую согласуется с самим содержанием чеховской пьесы, как ее трактует Брук и в которой он видит историю людей, застигнутых врасплох давно ожидавшейся и даже давно разразившейся катастрофой. Но это и вообще его стиль, стиль зрелого Брука. В отличие от Стрелера, Брук стремится утопить действие в потоке жизни, грозном, фатальном и неостановимом, его мизансценами управляет внутренний ритм, застывших картин художественная идеология Брука почти не допускает. Хотя скрытая картинность ему совсем не чужда, напротив — постоянно присуща, как и скрытый метафоризм, особенно в эпизодах групповых, многофигурных (еще раз повторим: мы имеем в виду стилистику зрелого Брука). Эффектная сцена выхода Раневской (которую играет жена Брука Наташа Пари) своей свободной композицией, затемненным колоритом, костюмами и позами действующих лиц напоминает полотна передвижников из Третьяковской галереи. Но лишь на невнимательный взгляд: внимательное изучение показывает, как строго по диагоналям, крест-накрест, построена она; как уравновешен первый план и как сопоставлен с ним второй, прячущийся между ширмами; в глубине; сколько неявной, а оттого еще более драматичной иронии несет в себе вроде бы непритязательная, вроде бы передвижническая планировка. В центре Раневская, она королева здешних мест, и все приветствуют ее как королеву. Но всмотримся: подданные королевы, может быть неведомо для себя, держатся и чуть снисходительно, и слишком непринужденно. Королевство Раневской — карточный дом, у Прекрасной Дамы нет замка и нет пажей, она одна этого не понимает. Мизан-

сцена у Брука — некоторый шифр, который, впрочем, разгадывается легко, некоторая аллегория в форме непосредственного слепка с жизни. Мизансцена у Брука — сгусток образной энергии, не выявленной до конца, комбинации силуэтов и поз, столь же случайная и столь же осмысленная, как расклад карт в руках у опытной гадалки. Вероятно, поэтому Бруку так удалась «Кармен», да и «Вишневый сад» он незаметно связал с мотивом угадывания судьбы, с темой гадания. Это оправданное решение, тем более, что мотив угадывания судьбы открыто звучит и в «Чайке», и в «Трех сестрах». Это заветный мотив русской классической литературы.

Что, кстати сказать, превосходно понял Петер Штайн, когда в начале 80-х годов ставил «Три сестры» в западноберлинском театре Шаубюне. В его постановке судьбу загадывают все, тайно или явно, в одиночку или сообща, раскладывая пасьянс или раскручивая волчок, подаренный Федотиком Ирине. Эпизод первого акта с волчком — замечательное прозрение режиссера. Персонажи встают из-за праздничного стола, располагаются в ряд на пороге гостиной, молча и напряженно следят за волчком: так в игорных домах следят за рулеткой. Но здесь не рулетка, а жизнь, и ставка — не деньги, но будущее, но любовь и счастье.

Остается узнать: почему европейские режиссеры, интеллектуалы до мозга костей, так упрямо и так проникновенно ставят чеховские пьесы? Может быть, это бегство от самих себя? А может быть, именно Чехов позволяет сохранить трезвый взгляд на людей и на ситуацию, в которой они оказались? Простая мысль положена в основание трех упомянутых и столь непохожих спектаклей. Эту мысль можно представить так: все обесценено, кроме человеческих отношений. Дороги только они, остальное не существует. Как говорит Чебутыкин: «...я старик, одинокий, ничтожный, старик... Ничего во мне нет хорошего, кроме этой любви к вам, и если бы не вы, то я бы давно уже не жил на свете...» Дом Прозоровых, дом Гаева и Раневской — совсем не только «дом, где разбиваются сердца», как полагал слишком уж бессердечный Бернард Шоу. Это дом, где не осудят, а поймут и простят, где утешат и успокоят. Фраза из «Дамы с собачкой» («Они простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали все в настоящем...») — выглядит как ремарка к любой из чеховских пьес, звучит как подсказка-комментарий к характерам чеховских персонажей. Человеческие отношения они ставят выше всего. И потому так тянутся друг к другу. Особенно сестры в спектакле, который поставил Петер Штайн, и брат и сестра в спектаклях, которые поставили Питер Брук и Джорджо Стрелер.

Они начинали почти в одно время, на гребне общеевропейской освободительной волны, хотя и в условиях, совершенно различных: семнадцатилетний любитель Питер Брук — в сравнительно комфортабельных лондонских домах, а двадцатилетний профессиональный актер Джорджо Стрелер — сначала на дорогах Италии, в составе небольших странствующих трупп, а затем (после бегства от мобилизации) в швейцарском лагере для интернированных иностранцев. Эти обстоятельства могут показаться случайными, но о них не следует забывать, если мы захотим уяснить себе, что же отличает выдающихся режиссеров друг от друга. А отличает их многое: Брук, в частности, отвергает комфорт и свой Международный центр театрального творчества основал в помещении парижского полуразвалившегося и намеренно неперестроенного окраинного здания Буфф дю Нор, а Стрелера всегда увлекал образ Блистательного театра. А главное, у них совершенно несхожий психологический синдром: центробежный у одного, центростремительный у другого. Брук стремится к странствиям, много путешествует и пытается воссоздать быт и мифологию бродячего театра. Стрелер, напротив, создает театр-стационар: миланский «Пикколо» (первый в Италии стационар), а затем, под эгидой «Театра Европы», объединяет «Пикколо» с «Комеди Франсез», старейшим французским стационарным театром. Мизансцены своих поздних спектаклей Брук строит либо на песке, желтом песке испанской корриды («Трагедия Кармен»), либо на огромном и очень красивом синем ковре («Вишневый сад»), точном подобии тех ковров, на которых дают свои представления странствующие азиатские актеры. Стрелер же выстраивает пейзаж: городской венецианский («Кампьелло»), приморский провинциальный («Кьоджинские перепалки»), либо загородный, садовый («Вишневый сад»), приподнимая — в этом последнем случае — помост сцены на высоту и погружая действие в белоснежное марево, в результате чего возникает волшебный пленэрный эффект, воздушный образ спектакля. Брук стремится приблизить театр к земле, чтобы вернуть ему подлинность и жизненную силу. Стрелер, в поисках одухотворенности и красоты, стремится поместить театр за облаками.

Брук — самородок, почти вундеркинд, не обремененный годами мудрец, хранимый судьбой и сопровождаемый удачей скептик. Некоторая умозрительность, присущая ему, — это, по-видимому, родовая черта, наследство, полученное от книжников-предков. Английское же воспитание сказалось в рано обозначившемся намерении постичь возможности театрального искусства исключительно опытным путем, ничего не принимая на веру, ничего не от-

вергая с порога, а все испытывая на себе, на своих сторонниках, на своих актерах. Опыты Брука — опыты универсального ремесла, школа тотального театра. Очень последовательно, вооружившись терпением натуралиста, упорством экспериментатора и знанием жреца, Брук исследует элементы актерской техники и способы актерской игры, от декламации до биомеханики, от театра жестокости до театра переживания. Не оставлены без внимания отдаленные сферы, вроде жестикуляции глухонемых и манипуляций тореадоров. Изучив досконально европейскую традицию актерского мастерства, Брук устремляется за пределы европейского театра. Его привлекает древняя культура Востока, Индия, Иран, он знакомится с ритуалами африканских племен и южноамериканских аборигенов. Брук — отчасти классический английский миссионер, несущий свет дикарям, отчасти современный хиппи, ищущий истину на берегах Ганга, Евфрата и Тигра. Традиционный новоевропейский театр ему кажется во многом исчерпавшим себя — и в своей поэтике, и в своей идеологии, и в своей архитектуре. Он называет его «неживым» — в первой же главе своей книги «Пустое пространство». «Живой» и «неживой» — существенные категории его эстетического словаря, изначальные характеристики в его системе художественных понятий. У него вообще чисто биологическое ощущение мертвечины в искусстве. И он хочет влить в театр свежую, хотя бы дикую кровь. По-видимому, в европейском театре Брука не устраивает не только изжившая себя эстетика, но и мораль, слишком малодушная в его глазах или, наоборот, слишком великодушная. Можно предположить, что в юные годы, как и многих его сверстников, Брука поразил Ницше — своими филиппиками против немужественного христианства. Не исключено, впрочем, что сознание молодого Брука сформировал внимательно прочитанный Шекспир. Брук понял раньше других, что гуманизм Уильяма Шекспира — не то же самое, что гуманизм Махатмы Ганди. Жестокие сцены «Короля Лира» Брук поставил с ошеломившим всех мастерством (при этом, в несколько сниженной, прозаически-деловой манере), так же как и безжалостные сцены «Марата-Сада» Вайса (но тут Брук-режиссер был чрезвычайно, может быть даже чрезмерно, красноречив). А жест Кармен из «Трагедии Кармен», сокращенной версии оперы Бизе, поставленной Бруком в 1981 году в Париже, молниеносный, предательский и злорадный удар маленьким ножиком, оставляющий на лбу соперницы уродливый и унизительный шрам,— этот жест своего рода эмблема «живого театра» в понимании Питера Брука. Чуть более ста лет после парижской премьеры «Кармен» Брук создал спектакль, который

объяснил, чем привлекла Испания писателя Мериме, что же лежит в основе музыки композитора Бизе и почему страстным поклонником ее стал самый глубокий истолкователь античной трагедии философ Ницше.

Кармен Брука и парижской певицы Делаво — трагедийный персонаж в облике табачницы и в образе подруги контрабандиста.

Формулу «живого театра» можно представить себе так: сверхъестественная естественность сценического поведения действующих лиц в ситуации условного, в данном случае — предельно условного, оперного театра. Это принцип последовательно проводился и при постановке шекспировских пьес, и при создании экзотических спектаклей («Конференция птиц», 1979; «Махабхарата», 1985).

А формулу трагического предложил сам Брук, озаглавив свою книгу выразительными словами «Пустое пространство».

«Пустое пространство» — определение духовной ситуации, которую застал Брук в послевоенную эпоху. «Пустое пространство» означает катастрофу утопий 30-х годов и гибель богов, означает жестко обозначенный мир без богов и утопий.

А в собственно театральном смысле «пустое пространство» есть образ, навеянный новейшими представлениями о знаковой выразительности пустоты («знак зеро» — распространенный мотив современного искусства) и непосредственно восходящий к эстетическим и этическим нормам Гордона Крэга. «Пустое пространство» Брука героично. Это пространство человеческой судьбы и человеческой свободы. Это, одновременно, пространство актерской активности и актерской инициативы. Не поддержанный никем и ничем, не имея опоры ни в родных стенах и привычных вещах, ни в старых преданиях, ни в одушевленной природе, ни в таинственных знамениях небес, человек, бруковский персонаж, должен осуществить свою миссию, свой долг, а актеры, бруковские последователи и ученики, в этих же условиях должны сыграть свою роль, выполнить свою работу. Так было и в «Гамлете», где еще сохранилась портативная декорация, очень изящная, не имевшая ничего общего с тяжеловесными ассоциациями на тему «Дания — тюрьма», так было и в «Короле Лире», где вместо оформления были развешены на заднике куски ржавого железа. Конкретные обстоятельства Гамлетовой судьбы и трагедии короля Лира, так же как житейские подробности драмы чеховских героев и героинь,— все это сохраняло свой стилистический колорит, но ненароком сдвигалось в сторону старинной аллегории и современного театра абсурда. В «Вишневом саде» ширмы и нерасчехленное кресло создавали ат-

мосферу чужой среды, в которой, как в привычной, должны действовать актеры, в то время как персонажи должны эту ситуацию не замечать или делать вид, что она не существует. И дом стал чужим, и они давно чужие этому дому, но понимание приходит лишь после торгов, под занавес спектакля. Брук рассказывает о Раневской точно об эмигрантке, вернувшейся после долгого отсутствия домой и не нашедшей ни родины, ни дома. И наконец, синий ковер, положенный на пол сцены, вносил в спектакль совсем уж неожиданную, хоть и неуловимую ассоциативную остроту, потому что приходило на память: «Я иду по ковру, ты идешь пока врешь», чеховский «Ионыч», дом Туркиных, обаятельный и обманувший. И этот ковер, и некоторые чаплиновские, а может быть — беккетовские эффекты (упавшая ширма, к которой прислонился забывшийся персонаж), и пластические полугротесковые характеристики некоторых действующих лиц (Епиходов, Фирс, Яша) — незаметно сближали высокую комедию «Вишневый сад» с жанром чеховских водевилей.

Серьезность и поэтичность в спектакль вносили молодые персонажи — Аня и Петя Трофимов, «вечный студент». Брук, как и всегда, доверяет молодости и только с молодостью связывает все надежды.

Идеальную сцену Брук создал в «Трагедии Кармен», посыпав пол песком и обозначив веревкой магическую линию круга. Внутри этого круга жизнь и смерть, за пределом круга пустая обыденность, не ставшая жизнью, не способная стать театром. Коллизия бруковских спектаклей широка: борьба с пустотой, которая, как пустыня, наступает и посягает на человека. А режиссерская задача Брука состоит в том, чтобы заполнить зияния и пустоты, которые вносят в действие условные формы, например драматический монолог или оперная ария, самый условный тип театрального монолога. Хабанера Кармен, куплеты Эскамильо, ария Хозе в спектакле Брука не только не прерывают действия, но, напротив, усиливают к нему интерес, они обращены к партнерам, а не в зрительный зал, они наполнены движением, жестами, внезапными и вызывающими поступками. Хабанера у певицы-актрисы Элен Делаво — вообще не ария, а тем более не ария-вамп, как ее обычно поют, не вокальная кульминация партии, а простая песенка, которую вполголоса напевает Кармен, точно популярный шлягер, который она могла услышать по радио или в кино, потому что время действия «Трагедии Кармен» ясно не определено, и его можно отнести и к временам Полины Виардо, и к временам Лайзы Минелли.

Но этот круг, выложенный веревкой в «Трагедии Кармен»,

предполагает еще один мотив, гораздо более простой и более человечный. Круг отделяет то, что происходит здесь, от того, что происходит не здесь; и то, что происходит не здесь, ни для режиссера, ни для его персонажей не существует. Кармен бесконечно важно посрамить Микаэлу и произвести впечатление на Хозе, а потом станет еще более важным, как Эскамильо проведет свой бой, а что делается в большом историческом мире — ей решительно все равно, чужая жизнь ей неинтересна. Зато ей интересна ее собственная жизнь, события, которые готовит ей судьба и которые она сама умеет создавать из случайных встреч, из неожиданных происшествий. Кармен талантлива, вот почему она неотразима. В своем легком дешевом платье, в своих грубых ботинках, ночуя прямо на земле, она не чувствует себя парией, отщепенкой. Выпрашивая милостыню, не чувствует себя нищенкой, продаваясь за гроши, не чувствует себя девкой. И все герои «Трагедии Кармен» существуют внутри замкнутой ситуации, как персонажи экзистенциалистских пьес, но им дано ощущение простора и полноты жизни, как персонажам эпического театра. Спектакль изолирован от истории, но в нем присутствует рок и в нем завязываются вечные человеческие конфликты.

Философ и моралист (отчасти толстовского толка, что показал уже «Король Лир»), Брук и «Вишневый сад» строит на резком противопоставлении того, что происходит здесь, на ковре, и того, что происходит за его пределом, на торгах, за порогом усадьбы. Норвежский актер Нильс Ареступ, играющий Лопахина (в спектакле это центральная роль), играл сверхчеловечески умного и сверхчеловечески спокойного гордеца, играл напряженнейшую битву за дом, играл жизненный реванш, играл долгожданную победу. Одержав ее, Лопахин Ареступа и Брука упал в неожиданных конвульсиях, на один миг потеряв власть над собой и поняв, что же он утратил своим приобретением. Утратил он сад, споры и разговоры, привязанности и любовь, утратил прошлое, а приобрел недвижимость без души, которая оказалась пустым пространством.

«Пустое пространство» в системе бруковских координат дополняется временем, совсем не пустым, но, напротив, предельно насыщенным, концентрированным, сжатым. «Трагедия Кармен» длится всего полтора часа, «Вишневый сад» Брука играется без антрактов. Бруковский «Гамлет» летел к финишу как стрела, а в бруковском «Короле Лире» время то убыстрялось, то замедлялось. Время для Брука — важнейший художественный инструмент и сложнейшая психологическая проблема. Брук связывает воедино ощущение времени и ощущение угрозы. И вместе с тем движением

времени руководит напряженная игра страстей. В спектаклях Брука время укорочено, сконцентрировано, сжато в кулак, потому что персонажами владеет страсть и потому что персонажей подстерегает опасность. Это, кстати сказать, логика пушкинских поэм и пушкинских «маленьких трагедий». «Трагедия Кармен», в которой нет статистов и из которой удален хор,— «маленькая трагедия» Питера Брука. Бег времени в «Трагедии Кармен» означает лихорадку в крови и означает жизнь рядом со смертью. Из семи персонажей спектакля шестеро — те, кто в силу профессии постоянно рискует головой: солдат Хозе, офицер Цунига, тореадор Эскамильо, скупщик краденого Лильяс Пастиа, контрабандист Гарсия — муж Кармен и сама Кармен, воровка, гадалка, а также путана. Лишь Микаэле, невесте Хозе, не грозит гибель ежеминутно, но и она, как все здесь, страстна, и она, как и все, умеет отчаянно драться. А самые страшные драки — драки мужчин, драки из-за женщин. Мужчин воспламеняет слепая, нерассуждающая, немилосердная страсть, они то и дело пускают в ход ножи, они точно торопят свою смерть, и только Эскамильо, тореро-профессионал, относится к смерти серьезно. Другие же не боятся профанировать смерть и даже разыгрывать кощунственные спектакли. Когда в притоне Лильяс Пастиа в припадке бешеной ревности Хозе убивает Цунигу и в этот момент туда заходит тореадор, хозяин притона, плутоватый мужичок, ставит труп на ноги, прислоняет к стене, нахлобучивает на глаза шапку и выдает мертвого за мертвецки пьяного — замечательно острая деталь, в стиле повести Мериме и новелл Хемингуэя. И точно так же, в стиле Хемингуэя и Мериме, Брук придумывает выразительные детали, способные внести свет в эту тьму и, по контрасту с яростью драк и будничностью смертей, дать ощутить чувственное очарование жизни. Незабываем эпизод с апельсином. Кармен аккуратно очищает апельсин от кожуры, Эскамильо сжимает его в руке и Кармен ловит ртом легкую струйку сока — бессловесный любовный диалог, праздничная пауза в роковом беге судьбы, райское мгновение мрачного спектакля. Персонажи поглощены своей невинной игрой, а мы, зрители, по-хемингуэевски остро воспринимаем и вкус, и запах, и цвет — ярче всего именно цвет, оранжевый, солнечный цвет апельсина.

Это не сказочный апельсин Гоцци, Мейерхольда, Прокофьева и многих других, апельсин-иносказание, апельсин — театральный аксессуар, апельсин из пластилина и ваты. Это рыночный плод, распространенный в Испании, как в северных странах картофель. Но он сохранил и сияние, и блеск, он являет собой и плоть, и сок жизни.

Уроженец Триеста, города, возникшего на пересечении европейских путей и дорог, города-перекрестка, города-кампьелло («кампьелло» по-итальянски — перекресток), человек, в жилах которого течет итальянская, французская и славянская кровь, Стрелер, в отличие от Брука, убежденный европеец, европеец до мозга костей, и, может быть, это последний в наши дни законченный тип европейского артиста. Все, что это расплывчатое понятие имеет определенного, характеризует и его: свободомыслие, изощреннейший эстетизм, рафинированная художественная культура и притом — демократические устремления ума и души, естественная эгалитарность.

Толикой элитарности он тоже не обделен, и грязь массовой культуры не оставляет следов на его великолепных спектаклях.

Если подыскать образ для Стрелера из любимых им гольдониевских пьес или из обихода любимого им XVIII века, то это Кавалер, почитатель разума и поклонник красоты, знаток искусств, арбитр в вопросах хорошего вкуса.

А если определять его в более современных словах, то это одержимый художник и широко мыслящий интеллигент, сознающий свой долг и перед искусством, и перед народом.

И наконец, это деловой человек, прирожденный организатор.

Естественно, что «Театр Европы» в Париже возглавил именно он, стремящийся сохранить и объединить все лучшее, что было накоплено на европейских подмостках.

И столь же естественно, что детище Стрелера — «Пикколо-театро», а основное местопребывание — Милан, промышленный город, над которым не так тяготеет центральная власть и в духовной жизни которого не так сильно влияние ненавистной Стрелеру крупной буржуазии.

Само название «Пикколо» — маленький, малый, конечно же выбрано не по контрасту со словом «большой» (как в случае с московским Малым театром), а по контрасту со словом «великий». Ведь именно это последнее слово и все производные от него определяли в Италии и строй, и дух, и праздничную, и будничную риторику 20-х и 30-х годов, а потому, в восприятии последующих поколений, утратили какой бы то ни было человеческий смысл, казались враждебными самой жизни. Название театра Стрелера включало в себя память о прожитых годах и обещало возвращение к человеку («Театр для людей» — заголовок его книги сам говорит за себя). Стрелер отталкивался от имперской стилистики и имперского словаря, от муссолиниевского равнения на Рим цезарей и Рим кондотьеров. Персонаж раннего Стрелера — человек-пикколо,

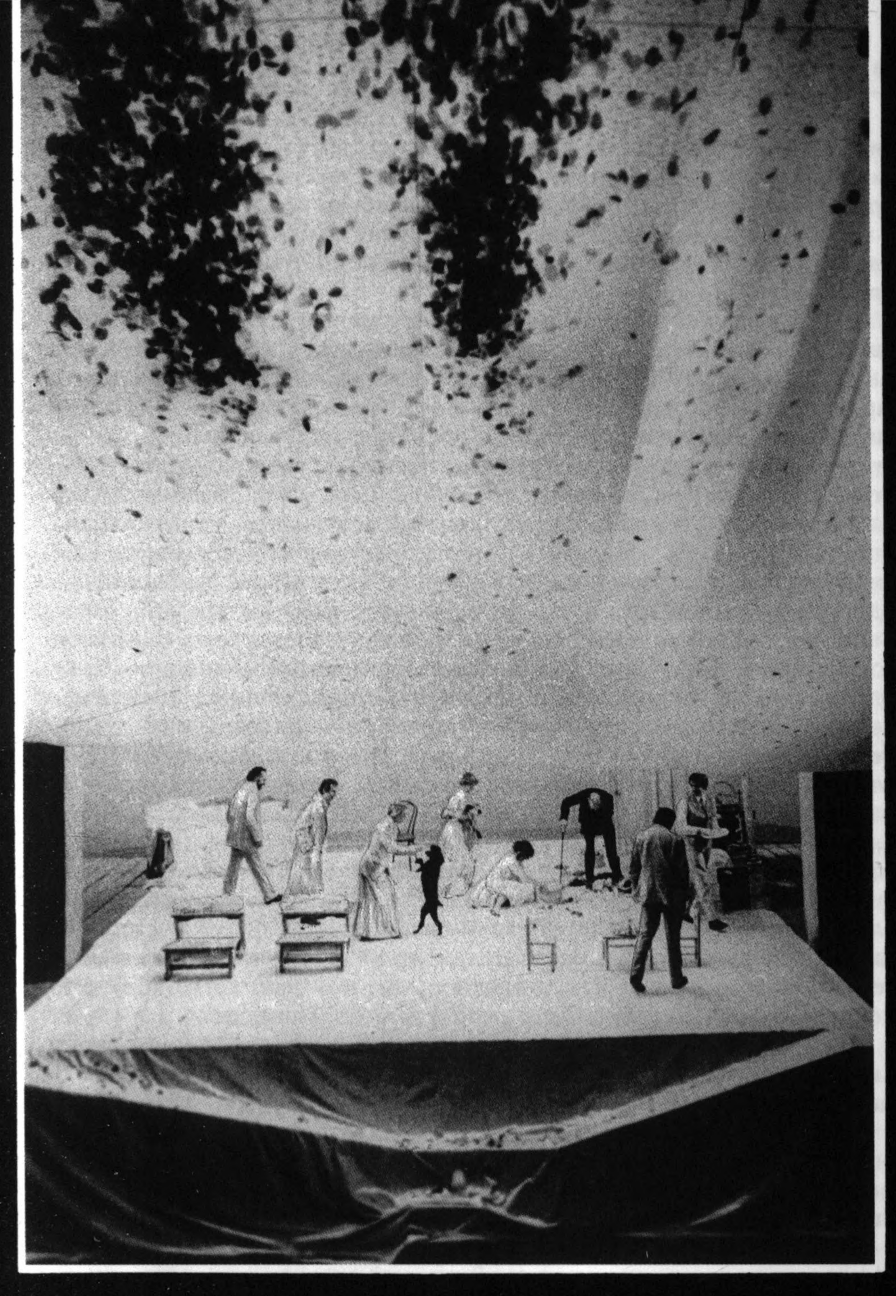
низшая ступень в имперской иерархии, пыль истории и в лучшем случае — ее слуга, подобно Арлекину из «Слуги двух господ» Гольдони. Не без очевидной декларативности Стрелер открыл «Пикколо-театро» постановкой пьесы Горького «На дне», сделав своими героями людей, выброшенных историей на свалку. Многое вошло в этот спектакль, даже если судить лишь по сохранившимся снимкам отдельных мизансцен,— и лагерные воспоминания, и впечатления послевоенной разрухи, безработицы, нищеты, и более общая мысль — об упадке человеческой личности, о катастрофическом поражении человека. И еще более широкая тема — общности в беде, не уничтоженной до конца общности людской, только и способной возродить человека к новой жизни. Надежда на возрождение и сочувствие ко всем, оказавшимся на дне, одухотворила мрачный спектакль и надолго определила моральную атмосферу «Пикколо-театро». А за год до постановки «На дне» Стрелер поставил в Милане горьковских «Мещан» — и тоже, по-видимому, не без демонстративного намерения взглянуть по-иному на тех, кого в недавние, притязавшие на героику времена, числили по разряду мещанства.

Значит ли это, что Стрелер пытался оживить итальянский веризм, да еще в его самых сомнительных, провинциальных образцах, чувствительное и внеинтеллектуальное направление итальянского театра, сложившееся к концу прошлого века? К традиции веризма обращалось кино, выходившее тогда на первый план, кино увлекло почти всех талантливых театральных людей, а в их числе выдающегося предшественника Стрелера, создавшего в Италии режиссерский театр,— Лукино Висконти. Но нет, кинематограф Стрелера не сманил, и он строил свой театр не на веристской, а на интеллектуальной основе. Его увлек «Берлинский ансамбль» и сам Бертольт Брехт, поэтому такое место в его раздумьях о своем ремесле заняли брехтовское «отчуждение» и брехтовская теория эпического театра. Прямым последователем Брехта Стрелера, впрочем, назвать нельзя. Слишком артистичный, чтобы следовать брехтовской догматике до конца (впрочем, остается вопросом, следовал ли ей до конца сам автор «Мамаши Кураж» и «Жизни Галилея»), слишком независимый, чтобы копировать кого-нибудь, Стрелер рано находит свой собственный путь и даже Брехта интерпретирует достаточно своеобразно. «Эпический театр,— пишет он в своей книге „Театр для людей“,— это волшебный театр, театр фантазии, свободы, легкости». Не ясно, как бы отнесся к подобной интерпретации сам Брехт, но блистательную стрелеровскую постановку «Трехгрошовой оперы» он оценил очень высоко и раз-

решил (а может быть, даже поручил) именно Стрелеру ставить свои пьесы.

Итак, «волшебный театр, театр фантазии, свободы, легкости» — неожиданная программа для передового режиссера во времена, когда у всех на устах «театр жестокости», «театр абсурда». Вдвойне неожиданна она для постановщика «Мещан» и «На дне», для режиссера, поставившего своей целью реабилитацию обыденного сознания и нормальной человеческой жизни. Впрочем, эта формула перестанет удивлять, если мы скажем, что Стрелер рос в атмосфере музыки и музыкальных страстей и, возможно, был рожден стать музыкантом. Его учитель — Брехт, но его кумир, его бог — Моцарт. Операм Моцарта посвящены его замечательные, очень глубокие статьи, он ставит Моцарта на различных музыкальных фестивалях, и безусловно, моцартовский оперный стиль во многом определяет его собственную режиссерскую манеру. Что это за стиль? Обостренный и даже безжалостный психологизм (а именно таким был моцартовский психологизм, вопреки устойчивому тривиальному предрассудку), но в форме увлекательной маскарадной игры и наивной волшебной сказки. Все это компоненты моцартовских опер «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро», «Все они таковы», и это же компоненты самых прославленных стрелеровских драматических постановок. Спектакли Стрелера — немножно сказка, почти всегда маскарад и всегда тщательно разработанная психологическая драма. В черных треуголках и темных плащах стрелеровские персонажи — венецианские и римские горожане — кажутся карнавальными масками или героями таинственных авантюр, участниками увлекательных приключений. Атмосфера таинственности окружает жизнь его девушек и мужчин, даже если она протекает у всех на глазах, даже если события обычны. Можно легко представить себе, как персонажей «Кампьелло» показал бы неореалистический фильм: все на виду, все наяву, в атмосфере привычного шума и гама. У Стрелера тоже по началу шум и гам, но очень скоро в этом хаосе пронзительно громко звучащих голосов мы начинаем различать музыкальный строй, и диалог, ведущийся на диалекте, начинает напоминать прихотливый моцартовский речитатив, тот бесконечно изящный речитатив, который сплетают как кружева моцартовские кавалеры и моцартовские простолюдинки. Игра интонаций, а не просто обыденная речь, игра отношений, а не просто деловой разговор, игра перебранок, а не грубая ссора. Но самое восхитительное в спектакле — это даже не рисунок вокальный, речевой, а рисунок пластический, рисунок стрелеровских силуэтов. Они сделаны отчасти в манере венециан-





«Вишневый сад» А. Чехова
в постановке Стрелера.
Сцены из спектакля

ских жанристов, отчасти в манере Калло, что превращает вполне реальный спектакль Стрелера в полуфантастический балет, а его персонажам придает невыразимую и неустранимую артистичность.

По-видимому, для Стрелера артистичность — это и есть гуманизм, и уж безусловно, артистичность для Стрелера и есть свобода.

Что же касается «манеры Калло», острой манеры стрелеровских психологических арлекинад,— это то, что завораживало романтиков всех мастей, а у людей театра вызывало в памяти имя Карло Гоцци. Между тем Гоцци для Стрелера — чуть ли не личный враг, он называет его «аристократом и дилетантом», он не может простить успеха его «реакционных» и чисто литературных затей, а главное, он не забывает, что Гоцци — озлобленный и победоносный гонитель Гольдони. Стрелер вступается за честь Гольдони, как Гамлет вступается за честь отца, он считает своим долгом доказать, что Гольдони, а не Гоцци, подлинный венецианец и подлинный поэт и что в его венецианках столько грации, ума и живой красоты, сколько Гоцци не найдет у всех своих фантастических масок. Да и сама гольдониевская Венеция, Венеция скромного дворика-перекрестка, а не Венеция роскошных дворцов и площадей, Венеция немощеных улочек и одноэтажных домов, представлена в спектакле столь обаятельно-живописно, что понятным становится, почему случайный гость, дворянин из Неаполя, праздношатающийся Кавалер, не может вырваться из этого дворика, из его нежного плена. Декорация спектакля очень проста, и это одно из чудес многолетнего сподвижника Стрелера, Дамиано Дамиани. У задника, несколько наискосок, выгорожена пустая побеленная стена с двумя окнами прямоугольной формы. Но рамы с волютами придают обычным окнам подобие развешанных в галерее картин, особенно в тех эпизодах, когда в одном из окон появляется женская фигурка в полумаске и с бокалом вина, а в глубине окна прячутся чьи-то неясные, облаченные в черное тени. Жизнь обыденная и жизнь карнавальная у Стрелера соединены, он мастер находить праздничную эстетику там, где ищут убожество и находят несчастье. А самое главное событие происходит тогда, когда начинает идти снег, и этот белеющий серпантин превращает Венецию в город из снов, а для нас — еще и в город из пастернаковских стихов или из блоковской «Снежной маски».

Для самого же Стрелера дворик «Кампьелло» — убежище, убежище для души, как дом в «Вишневом саде».

Пространство у Стрелера — лирическое, и здесь, и в «Кьоджинских перепалках», и даже в «Слуге двух господ», поставленном

Стрелером не один раз, во славу исчезающему староитальянскому театру.

Стрелер — поэт уходящих театральных форм и уходящих форм человеческой жизни. Но он — не Висконти, «ретроспективизма» которого Стрелер не признает и аристократических вкусов не приемлет. В отличие от Висконти (и, между прочим, в отличие от художников «Мира искусства»), Стрелер распространяет свой ностальгический энтузиазм на очень широкие, плебейские круги,— понятие «народ» для него полно не только социального, но и художественного смысла.

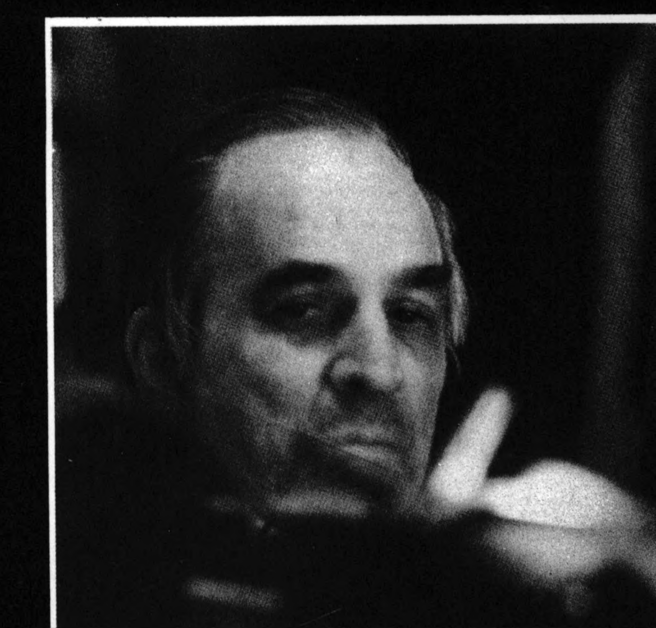
А стрелеровский интеллигент — это художник в прямом смысле. Исходя из таких представлений, Стрелер поставил в 1974 году «Вишневый сад», спектакль, лишенный роскоши и полный сказочной, волшебной красоты, в котором Гаев выглядит как либеральный беллетрист, а Раневская похожа на примчавшуюся из Парижа немного взбалмошную, сумасбродную и талантливую ученицу Родена.

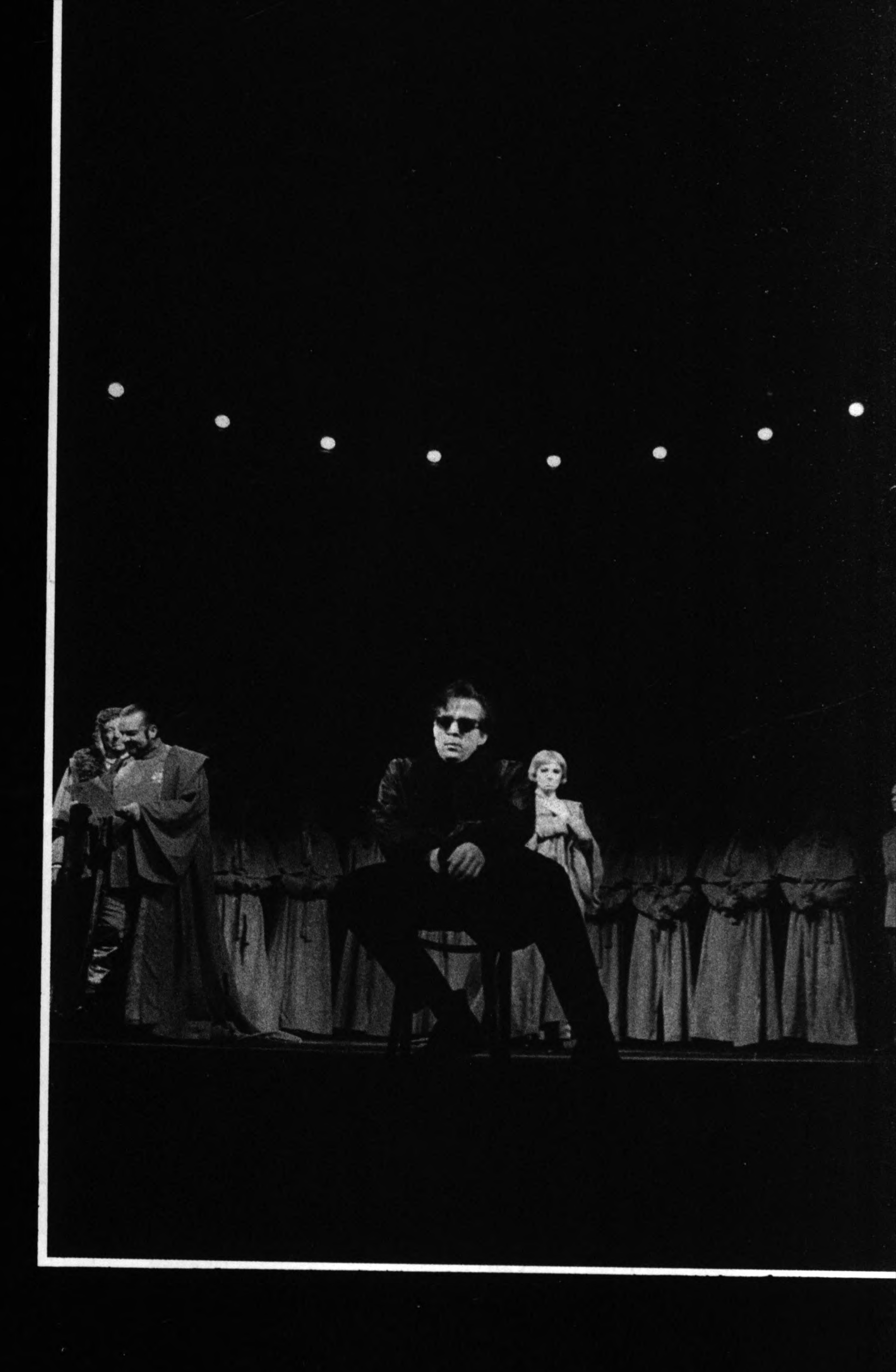
«Вишневый сад» — прекраснейший чеховский спектакль последних лет и, вероятно, высшее достижение Стрелера-режиссера. Грандиозный, но и невесомый образ спектакля — сад в цвету; спектакль задуман как апофеоз белого цвета. Белое полотнище высокого — до облаков — задника в аппликациях, белые платья женщин, белые костюмы мужчин, гармония белизны, просветленная гармония человека и неба. Это та гармония, которая наполняла в прошлом любой чеховский дом, дом «Дяди Вани», дом «Трех сестер», дом «Вишневого сада», гармония с окружающим миром и с собой, которую ищут, на короткое время находят и навсегда теряют чеховские персонажи. И по своим приемам «Вишневый сад» Стрелера — спектакль не бытовой, спектакль магический, спектакль берущих за душу режиссерских сюрпризов. Режиссер-маг играет предметами и вещами, само время, не говоря уже о пространстве,— игрушка в его руках, наподобие тех детских игрушек, которые получают такую важную роль в спектакле. Надо только отметить, что в игре этой нет насилия над природой вещей, и белая магия режиссуры используется Стрелером осмотрительно-экономно. Тем больший эффект имеет каждый его режиссерский сюрприз, тем большую выразительность получает каждая его метафорическая мизансцена. В последнем акте все персонажи в один и тот же момент надевают траурно-черные пальто и плащи, и в этот момент кажется, что ангелы смерти взметнули над живыми людьми своими траурными крылами. Но самая знаменитая мизансцена — коллективный портрет всех действующих лиц, включая черного пу-

деля Шарлотты. Почти все даны в профиль или даже со спины, головы опущены, и впечатление таково, что каждый из них движется к правой задней кулисе. Это самый выразительный на нашей памяти образ уходящих людей, уходящих со сцены, театральной, исторической, экзистенциальной, житейской. Острота ситуации заключается в том, что мы видим эпизод из первого акта. Действие еще только началось, персонажи полны надежд, над головой сад в цвету, но мизансцена уже предсказывает изгнание, пророчит уход,— мизансцена уже *знает*.

Есть пророчества карт и есть пророчества мизансцен, самые непререкаемые из театральных пророчеств.

Час волка







Гамлет — П. Стурмаре

Офелия — П. Естергрен

Королевский драматический театр («Драматен», так его коротко называют в Стокгольме) гастролировал несколько дней в Москве, показав, как надо играть Стриндберга и как может быть сыгран Шекспир, и уехал, оставив впечатление фейерверка и ощущение шока. У театра действительно королевская сила и стать, и даже стилистика «Гамлета» восходит к великолепному дворцовому барокко. В спектакль введен факельный танец, весь первый акт сопровождает изысканный орнаментальный балет, в гардеробе — эффектные причудливые парики-маски, пурпурная мантия короля, лимонный плащ принца. Однако барокко, хоть и царствует, но не управляет (как и сам шведский монарх): сцена оголена, лишена не то что перспективных, но и каких бы то ни было декораций, падуг, кулис, вместо трона — деревянный помост, вместо антикварной мебели — современные стулья. Обыденность окружает барокко со всех сторон, даже пурпурная мантия висит на плечах короля, точно помятый халат, и появляется он перед зрителями не со скипетром в руках, а с бутылкой. Но что пьяница-король, если сам Призрак отца Гамлета выходит на сцену не в рыцарских доспехах, как мечтал Мейерхольд, а в затрапезной ночной рубахе. Иначе говоря, костюмное барокко соседствует с интимным дезабилье, и стиль театра — полукоролевский, полукамерный, поэтому-то, вероятно, его и называют запросто «Драматен». Надо только добавить, что все эти снижения — ночная рубаха, бутылка с вином, халат — не есть режиссерский произвол, они мотивированы текстом пьесы (отец Гамлета убит во время послеполуденного сна, а Клавдий пирует после коронации), да и камерность тоже не есть новизна, о «камерном театре» писал, к нему призывал реформатор шведской драматургии Стриндберг. Новизна театра — это как раз этика терпимости и широты, универсальная эстетика, вмещающая злободневный поп-арт и классическое барокко. Скажем больше: авангардизм спектаклей «Драматена» — не столько в оскорбительной грубости отдельных сцен, сколько в ослепительной красоте постановок в целом. Слов нет, необычное понимание авангардизма, но так понимает его постановщик обоих спектаклей Ингмар Бергман, северный властелин кино, северный чародей театра.

Это, конечно, подлинный режиссер, художник феноменальной фантазии и огромной жизненной силы. Сравнить его не с кем. Утонченный поэт театра и одновременно грубый театральный мастеровой, режиссер-визионер и режиссер-чернорабочий. И чувственные, и сверхчувственные элементы театрального представления в одинаковой мере воодушевляют, волнуют его, и бергмановские спектакли — это мистерия наших дней, арена борьбы чувственно-

зрелищных и сверхчувственных, идеальных начал театра. Поэтика Бергмана глубоко драматична. И здесь не просто драма идей, а драма протестантского сознания, расстающегося со своим прошлым. Здесь коллизия эстетики и нищеты, морали и красоты, возвышенной этики и живого чувства жизни. С подобными коллизиями сталкивается любой режиссер, особенность же Бергмана в том, что он и не пытается их затушевать, а тем более — принести в жертву что-то одно чему-то другому. Уж он-то, человек семидесяти лет, знает, к чему приводит торжествующая воинственная односторонность. Поэтому в его искусство на равных правах входят необарокко и неореализм, а среди близких ему драматургов мы видим Бюхнера и Мольера. Поэтому его влечет и новейшая открытая и старая закрытая форма. Режиссер-максималист, он и открытую, и закрытую форму доводит до некоторого логического конца, до некоторого эстетического предела. Сверхинтенсивное воздействие на зрительный зал совмещается со сверхуглубленным погружением в замкнутый мир пьесы. Не удивительно, что «Гамлет» у Бергмана строится как спектакль-монтаж, и более того, бергмановский «Гамлет» — серия художественных взрывов. Бергман последовательно взрывает текст посредством интенсивных эффектов, визуальных и шумовых, и также, повторим еще раз, посредством намеренно вызывающих стилистических контрастов. Среда театральна, а действия натуральны; натуральны сценические портреты действующих лиц, причем в такой степени, какая в «Гамлете» казалась немыслимой, недостижимой. Спектакль строится на анахронизмах и смешении эпох, рядом с Клавдием в мантии Полоний в серой пиджачной паре, с портфелем и Гамлет в темном свитере и темных очках; «мышеловка» напоминает средневековую мистерию, а похороны Офелии — современный обряд, потому что присутствующие на кладбище, спасаясь от дождя, раскрывают зонтики, и эти зонтики сразу же вызывают в памяти какой-либо недавний телевизионный репортаж, но кроме того, уже несколько исподволь, известную картину французского художника Огюста Ренуара.

Полистилистика — распространенный с недавних пор и вполне узаконенный прием, а сама эстетика взрывов восходит к экспериментам Мейерхольда 20-х годов и некоторым более поздним опытам «Берлинского ансамбля». Но Бергман никого не повторяет и ни на кого не похож, у него собственная интригующая манера. Он называет ее «хореографичной». Зигзагами действия управляет властный и рваный ритм, беспокойный ритм главных действующих лиц, завораживающий ритм движущегося у задника кордебалета

(он же — причудливо обряженный хор, об этом хоре мы еще скажем несколько слов позднее). Нет только громкой музыки: громкая музыка, это спасительное подспорье слабой режиссуры, Бергману не нужна. Громоподобные эффекты он создает цветом, светом, огнями, игрой мизансцен и — что самое невероятное — тишиной, упорным молчанием присутствующих на сцене действующих лиц, молчанием, от которого другим действующим лицам становится не по себе и от которого невозможно защититься. Молчит Гамлет, и его молчание пугает Клавдия и Гертруду. Молчит Офелия, простая душа, и ее молчание мучит Гамлета самого, бередит его полууснувшую совесть. Молчат наблюдатели, введенные Бергманом в спектакль как его необычный, но убедительный, даже необходимый второй план: погибшая Офелия, Призрак отца, оскорбленная мать, королева Гертруда. Мир полон неушедших людей (шекспировская тема призраков здесь лишена мистики и стала почти что бытом), мир полон невысказанных страданий. Бергман включает молчание в драматический конфликт, строит еще одну коллизию, более широкую, чем та, на которой основан сюжет: коллизию произнесенного и непроизнесенного слова. Есть мнимая сила слов, оружие Клавдия, Полония, Розенкранца и Гильденстерна. Они существуют, пока говорят, пока опьяняют себя лживыми, бессовестными речами. И есть сила молчания, оружие жертв, всех терпящих бедствие, всех невинных.

Узурпация трона — в спектакле побочный мотив. Узурпация слова — вот его широкая тема.

Другая важнейшая тема — театр, актеры, их власть над людьми, их действительная власть над словом. Встреча с актерами происходит в нужный момент, и Гамлет-молчальник сам обретает дар подлинного слова. Кульминацией спектакля становится тот эпизод (после встречи с актерами), когда, вскочив на деревянный помост, Гамлет начинает свой монолог, и плащ Гамлета, сверкнув и взметнувшись на один сказочный миг, окружает его золотистым (мы чуть было не сказали — крэговским) ореолом. Гамлет ликует, затем, правда, падает ниц, под тяжестью страшного монолога. Но дело сделано, монолог произнесен, обет молчания нарушен.

И это молчание для Бергмана не только метафора, но и прием (у всех подлинных режиссеров сценическая метафора не отделима от технического приема). Молчание наблюдателей вносит в монтажную, импульсивную, непредсказуемую структуру протяженность и непрерывность психической жизни, психологическую глубину — все то, что Станиславский называл «подводным течением» спектакля.

«Подводное течение» и определяет внутренний строй «Гамлета», а в еще большей степени «Фрекен Юлии», идеального и, на первый взгляд, но только на первый взгляд, мхатовского спектакля «Драматен».

«Фрекен Юлия» разыгрывается тремя участниками, не считая персонажей без слов, нескольких напивающихся в Иванову ночь крестьян и крестьянок. Эта интермедия (по Стриндбергу — балет), заменяющая антракт, поставлена Бергманом с мрачным юмором и выразительностью старинной жанровой гравюры.

Из трех участников одна, кухарка Кристина, играет второстепенную роль, а действие двух больших сцен сводится к диалогу фрекен Юлии, молодой госпожи, и молодого слуги Жана.

И вот этот диалог — совсем не чеховский и совсем не мхатовский, но именно стриндберговский некоммуникабельный диалог, потому что никакого человеческого контакта, никакого внутреннего душевного общения в диалоге так и не возникает. Играется, с завидным, захватывающим актерским мастерством, сначала медленное, осторожное и чисто эротическое сближение двух молодых людей, а затем — стремительно нарастающее отчуждение двух случайных любовников, во всем чуждых друг другу. Самое замечательное, что попытку установить человеческие отношения делает фрекен Юлия, сначала с Жаном, а потом — верх отчаяния — с Кристиной, но наталкивается на враждебность, на нерушимую стену (стена, кстати сказать, не случайно так тщательно выстроена у задника сцены). Идея равенства, с которой бергмановская Юлия рождена, этим простолюдинам совершенно чужда, в их душе, в их сознании не идея равенства, а идея реванша. Кристина напоминает Юлии, что последние *здесь* станут первыми *там*, а первые станут последними, и надо слышать, как актриса Герти Кулле произносит эти слова: с тихой угрозой, со злой убежденностью, предвещающей германский 1933-й год и пронацистские настроения богатого (а Кристина, по пьесе, совсем не бедна) шведского крестьянства. Что же касается Жана, то тут сомнений и вовсе нет, с первого взгляда ясно, кем может стать этот высокий, худощавый и несколько дегенеративного вида молодой человек, холодный садист, но к тому же самолюбивый истерик, наполовину сверхчеловек, а наполовину червяк, графская челядь — Петер Стурмаре все это виртуозно играет.

«Фрекен Юлия» — спектакль-пролог, пролог к социальной и художественной жизни XX века. Одна из знаменитых стриндберговских пьес поставлена Бергманом так, словно бы театральное обновление еще впереди, а режиссерскому театру еще только пред-

стоит состояться. На сцене установлена подробная павильонная декорация и подразумевается четвертая стена, действие сведено преимущественно к диалогу, а самый важный разговор графиня Юлия и слуга Жан проводят за столом почти не вставая. Иначе говоря, условная режиссура словно бы упразднена, все достоверно как в жизни или, что будет точнее сказать, как в постановке Андре Антуана 90-х годов (времени написания «Фрекен Юлии») с их эстетикой «tranches de vie», «кусков жизни»: персонажи раздеваются, моются, бреются прямо на сцене и делают это так (почти так), как это делают не на театре, а в туалетных комнатах, за запертыми дверьми, в интимной обстановке. На самом же деле перед нами подлинный театр, а не подлинная жизнь, и со стариком Антуаном, так же как и с гиперреализмом наших дней, все это перекликается хоть и демонстративно, но лишь поверхностно, лишь отчасти. Действие спектакля организовано бергмановской железной рукой, внутреннее действие прежде всего, но и физические действия, движения и позы. В кульминациях внимательный взгляд рассмотрит тонкий рисунок импрессионистически эфемерных мизансцен, это как бы эскиз более жестких мизансцен будущего, грядущего театра. А любой зритель, даже не очень внимательный, оценит, не может не оценить, чистоту режиссерской и актерской работы, и не просто безукоризненную, но какую-то альпийскую чистоту (Швейцария не зря помянута в тексте пьесы): ничего лишнего, неряшливого в интонациях реплик (а их диапазон, особенно в роли Юлии, очень велик, от пугливого шепота до истерического крика), ничего случайного в пластике поз и начертании жестов. Почти каллиграфический стиль спектакля объясняет нам многое в содержании одной из загадочных стриндберговских пьес и сам может быть объяснен, кроме всего прочего, давними японскими пристрастиями Бергмана-кинорежиссера.

Чистота — тема спектакля, а не только его стиль, и эта тема разрабатывается по-разному, как в музыкальных вариациях композиторов эпохи барокко. Действие пьесы происходит на кухне, и здесь все начищено, надраено, вымыто, все блестит: большой медный чан, плита, окна. И сами хозяева кухни, кухарка Кристина и слуга Жан, озабочены больше всего чистотой своего тела, лица, своих рук, и есть что-то маниакальное в том, как Жан то и дело поправляет свой пробор, каждые несколько минут вынимает из бокового кармана гребенку. Физиологическая чистота — в спектакле некий символ, притом символ двойной, и социальной ущербности, и ущербности сексуальной. Чистота — символ веры Кристины, холодной ханжи, лицемерной и бессердечной святоши, которая давно

готова предоставить Жану себя, но лишь после церковного брака. Поддерживать чистоту — профессиональная и даже обрядовая необходимость Жана-слуги, и он поправляет пробор почти совершенно так же, как добавляли к слову частицу «-с» лакеи в русских пьесах. Но именно из сознания чистоты произрастает гордыня этих униженных и этих ничтожных людей, то чувство превосходства, с каким они относятся к своей госпоже, к фрекен Юлии, молодой графине. Потому что Юлия в их глазах — сама нечистота, потому что только нечистое существо могло в Иванову ночь — ночь спектакля — отдаться своему слуге, маниакально чистоплотному Жану.

Остановимся здесь, это важный момент, до сих пор логика режиссера с абсолютной точностью следовала логике драматурга. Все реплики, ремарки, подробные указания из предисловия к пьесе учтены, все пожелания Стриндберга воплощены, даже его неопределенным мечтаниям придана осязаемая и наглядная реальность. Но вот тут-то происходит разрыв, и Бергман, из почтительного и послушного ученика, превращается в строптивого вольнодумца. Он по-своему отвечает на главный вопрос, что же, собственно, произошло в Иванову ночь и почему гордая молодая графиня не устояла. Неумолимый Стриндберг настаивает в предисловии (и весьма осторожно вводит свой странный резон в текст), что одной из причин были «месячные» графини. Снова мотив нечистоты в самом грубом, оголенно-физиологическом варианте. А устами Кристины в пьесу вводится еще более грубый мотив: Кристина рассказывает, как графская породистая сучка спарилась с дворнягой-кобелем, и несколько раз произносит слово «течка».

Чем питалось воспаленное женоненавистничество Стриндберга — объяснить нелегко. Тут и горестный личный опыт, и горестное сознание, что рушится вековечный уклад, и картина, которую он мог наблюдать, как вырвавшиеся из семейных и протестантских оков носительницы славных имен, прелестные барышни с нежными лицами мадонн, ведут себя точно мартовские кошки.

Но, может быть, главное — в нем самом. Август Стриндберг — абстрактный романтик и очень литературный человек, в юности на свой лад отдавший дань служению Прекрасной даме. Об этом можно говорить почти что наверняка. Замечательный монолог Жана из «Фрекен Юлии» слишком литературен, и слишком печален для бесцеремонного прозаического слуги, и, конечно же, полон стриндберговских юношеских воспоминаний. Жан рассказывает о недоступной девочке-звезде, рассказывает с экзистенциалистской тоской, потому что девочка-звезда оказалась женщиной с телом и

кровью. Сюжет, хорошо знакомый по блоковским стихам, и не удивительно, что имя Стриндберга так много значило для Александра Блока.

Но Бергман — не абстрактный романтик, хотя и убежденный экзистенциалист, и он вовсе не литературен, хотя полон фантазии, и его сценарии читаются как романы. По самым своим глубоким основам Бергман земной и чувственный человек, и чувственность Юлии не вызывает у него ни осуждения, ни протеста. Наоборот, в спектакле его Юлия — одна лишь естественна и проста, одна лишь свободна и внутренне гармонична. И только ей дано пережить расцвет, человеческий и женский. Такой ее играет превосходная актриса Марие Йорансон, и такой — Стриндбергу вопреки — ее задумал режиссер Ингмар Бергман. И драматический интерес одноактного спектакля, длящегося менее двух часов, сводится к тому, что мы видим, как на протяжении одной большой сцены внутренняя гармония молодой женщины рушится, обращается в прах, а ее пленительная естественность пропадает. Фабула роли — движение в ночь, «долгое путешествие в ночь» из празднично-возбужденной Ивановой ночи. Мы использовали название знаменитой пьесы О'Нила, потому что недавно Бергман поставил ее и потому что эти метафорические слова для Бергмана, судя по всему, не просто метафора и не просто слова, а некоторая устрашающая и постоянно угрожающая реальность. Мрачная сторона его философии жизни выражена ими адекватно.

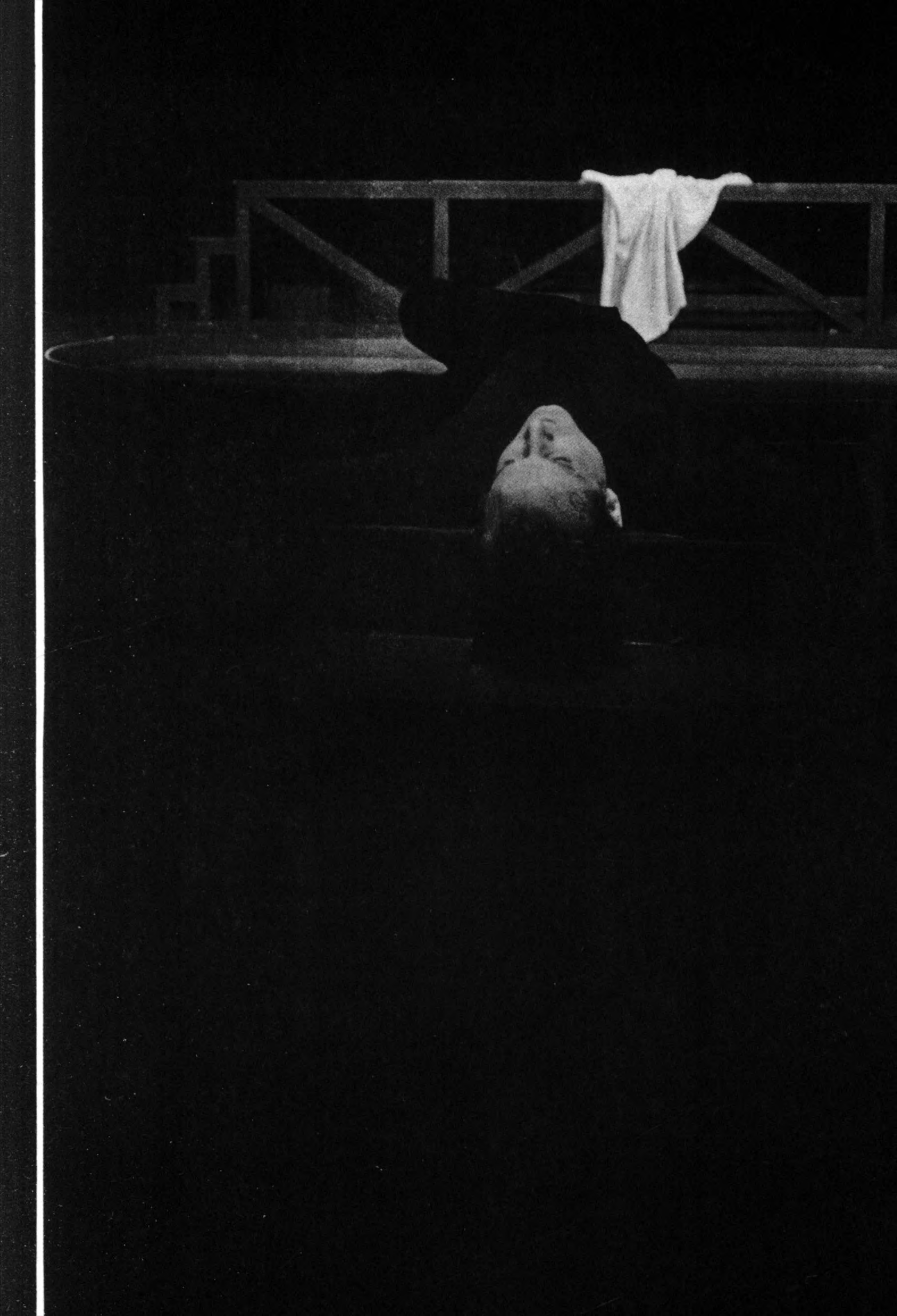
Два года назад Бергман опубликовал книгу воспоминаний «Латерна магика». Это необычная по откровенности, местами страшная книга. Написанная бесстрастным языком, так напоминающим бесстрастную манеру «Фрекен Юлии», книга рассказывает о власти мрачных страстей над людьми и даже над детьми, об инстинкте разрушения, который пробуждается в них и который пробудился в нем самом в раннем, младенческом возрасте. Пасторская семья, в которой вырастал будущий режиссер,— семья патриархальная и вместе с тем пропащая, роковая. Над ней тяготеет проклятье, почти что древний мифологический рок, как над домом Атридов. Кто-то спивается, кто-то сходит с ума, кто-то помышляет убить, а кто-то пытается наложить на себя руки. Это опять-таки в духе О'Нила, мешавшего миф и быт, рок и белую горячку. Между строк книги Бергмана, повествовательной, конкретной и в сущности очень простой, достаточно различимо присутствует обобщенный и почти экспрессионистский силуэт — портрет беззащитного человека, которого подстерегает судьба, чтобы в минуту слабости подтолкнуть его к фатальным поступкам. Так, кстати сказать, объяс-

няется финал «Фрекен Юлии», в такую минуту героиня уходит из жизни. В такую минуту и бергмановский Гамлет не принадлежит себе, убивает Полония, почти убивает мать — не клинком, но безжалостными словами. Книга Бергмана наполнена сдержанным ужасом, отчасти вытесненным, отчасти привычным. Вот неожиданность, вот сюрприз: режиссер, который так любит держать в напряжении и даже пугать зрительный зал, сам, оказывается, слишком хорошо знает, что такое страх перед жизнью.

Как и всякий художник, Бергман ищет образ-эмблему для своих подсознательных тревог и находит ее в древних северных легендах. Согласно поверьям, существует ночной предрассветный час, когда демоны овладевают человеческой душой,— час волка. В «Латерне магике» Бергман упоминает об этом вскользь, но, по-видимому, легенда значит для него больше, чем он говорит, если фильм, в котором исследуется непоправимое искажение человеческих отношений, назван именно так: «Час волка». Да и в других фильмах в той или иной мере всегда рассказывается о том, что овладело сознанием Бергмана очень давно, стало навязчивой идеей,— о непрочности всех опор, на которых держится человеческий разум, человеческая психика, человеческая душа, о хрупкости всех нравственных и культурных оснований, о демонах, поражающих отдельных людей и людское сообщество, как это случилось в Европе в 30—40-х годах. В масштабах истории полтора-два десятилетия — короткий промежуток, всего лишь исторический час, час волка.

Рискнем предположить, что эта метафора имеет для Бергмана более широкий смысл, охватывает более широкую область ночных превращений. Час волка — грешный час, но и час осознания неискупимого греха, час нравственных мук, час казни, час расплаты. Еще раз напомним, что Бергман воспитывался в пасторской семье и протестантскую мораль — суровую мораль воздержания и воздаяния за грехи — впитал с молоком матери и с первыми отцовскими словами. И пусть в молодости он порвет с отцом, отвергнет и притязания, и практику протестантской церкви, глубокие, почти мифологические, почти доцерковные основания ее останутся с ним, будут тревожить его сны и воздействовать на его спектакли и пьесы. В «Гамлете» этот литературный образ — «час волка» — получит сценическую осязаемость и пронзительную остроту, и прежде всего в том незабываемом эпизоде, когда пьяный Клавдий, волоча за собой пьяную девку с застывшей нелепой улыбкой на нарумяненном гиньольном лице, начинает свой покаянный монолог и не может, никак не может успокоить свою совесть. Никогда мы не

«Гамлет» У. Шекспира.
Сцены из спектакля



видели подобного Клавдия, душевно и физически расхристанного короля. Никогда не видели и подобной, сверхтеатральной и одновременно сверхнатуральной сцены. Пир где-то за кулисами и ад в душе — на этом острейшем контрасте строится весь первый акт и вообще вся тема Эльсинора. Пир здесь непраздничный, нерадостный, безобразный. Пир пьяниц, ищущих забытья, пир-пьянка проклятых и пропащих. И если проблема «Фрекен Юлии» Бергмана — нечистое тело, плотская нечистота, то в «Гамлете» Бергман развернет коллизию вширь и вглубь: это спектакль о нечистой совести и нечистой жизни.

И если «Фрекен Юлия» это спектакль-пролог, то бергмановский «Гамлет» — спектакль-эпилог, эпилог во всех смыслах.

Эпилог театральный: наряду с первородной грубостью постановку отличает столь изысканный маньеризм (в эволюциях и костюмах хора прежде всего), какой казался и вовсе немыслимым при воплощении Шекспира (хотя комбинация грубости и маньеризма точно передает двойственную стилистику шекспировского языка, позднеренессансную структуру его метафор);

эпилог экзистенциальный: атмосферу конца создает композиция мизансцен, режиссер рассаживает персонажей небольшими группами и по одному, они сидят на стульях, на помосте, прямо на полу, точно в ожидании дурных новостей или надвигающейся катастрофы;

эпилог исторический: в финале спектакля автоматчики Фортинбраса как бы приканчивают погрязший в насилии и пороках Эльсинор и само погрязшее в крови и грязи двадцатое столетие.

Этот финал брутален и демонстративно груб, груб без всякого маньеризма: на шекспировской сцене появляется отряд современных коммандос. Треск автоматной очереди, кожаные комбинезоны и ремни, быстрота и натиск, с которыми подобные группы захвата действуют против террористов или при собственной террористической вылазке на территории враждебной земли,— все это самый полный, самый зловещий контраст «Гамлету» и «гамлетизму». Это и есть судный час, о котором не забывает Бергман-моралист и который искушает Бергмана-режиссера. Это и есть час волка.

Что же может спасти человека от демонов и от самого себя? Сын пастора должен был бы, по-видимому, ответить одним словом: вера. Но Ингмар Бергман отвечает так не всегда. Точнее сказать, он отвечает так достаточно редко. Гораздо чаще, фактически всю жизнь, он ищет спасение в искусстве, в кино, а более всего — в театре. Театр для Бергмана неоспорим, это последнее прибежище божественных начал жизни. В проповедях отца божественного

присутствия он не находит. Совершенно в духе протестантской догматики Бергман противопоставляет Театр и Храм, с той только существенной разницей, что Театр для него не может не быть олицетворением человечности и любви, а Храм может стать воплощением бесчеловечной тоталитарной идеи. На этом допущении, на этой символике и на прямой коллизии этих антитез строится грандиозный многочасовой фильм Бергмана «Фанни и Александр», фильм-притча и вместе с тем фильм-роман, современный роман воспитания, если использовать термин из литературоведческого словаря и если вспомнить диккенсовский роман «Давид Копперфилд» и, особенно, гетевский роман «Вильгельм Мейстер». «Фанни и Александр» — повествование о необычном мальчике и его кроткой сестре, красочное и мудрое повествование, в котором некоторые автобиографические мотивы вплетены в историю одной воображаемой театральной семьи конца прошлого и начала нынешнего века. Семья огромная, из трех поколений, из хозяев и слуг, патриархальные и богемные нравы соединены здесь неразрывно. А сплачивает ее не столько кровь, сколько этика терпимости, этика взаимной поддержки. Мораль семьи очень простая, одинаково чуждая угрюмому воздержанию и холодному разврату. Есть естественная сила жизни, и она-то оправдывает все, даже вынужденную супружескую неверность. Во второй части фильма мальчик попадает в другую семью, его отчимом становится моложавый епископ. Здесь, в этом доме, иная мораль — мораль абсолютного послушания и абсолютной чистоты, и иная атмосфера — вражды, ненависти, несвободы. Епископ — фанатик, деспот, враг искусства, враг наслаждений и тайный сексуальный маньяк, и Бергман, которого давно волнует этот вопрос — генезис авторитарности и фанатизма, находит ответ сразу в комплексе причин, в альянсе темного происхождения, ложной веры, подавленной сексуальности и воли к власти.

Противостояние обоих семейств поддерживается в фильме почти символическим противостоянием собора и городского театра. Но только театру дана патетическая роль. И только театр придает человеческим несчастьям пророческий смысл и возвышенную окраску. Репетируя в «Гамлете» роль Призрака, умирает отец мальчика Александра (правда, отец юридический, не родной, и Александр каким-то образом догадывается об этом). И сам Александр — современный Гамлет в возрасте десяти лет, «мученик собственных фантазий», как говорит о нем Бергман в сценарии фильма, мученик мстительных снов, маленький волчонок с прекрасными печальными глазами. Фильм «Фанни и Александр», по-

ставленный в 1982 году,— развернутое предисловие к будущему бергмановскому спектаклю, детство Гамлета, показанное на экране.

Или, точнее сказать, история мальчика, слишком рано лишившегося детства. Ключ к образу Гамлета, насколько можно понять из фильма, спектакля и нескольких оброненных Бергманом слов, он ищет именно в оборванном детстве и в укладе патологически ненормальной семьи. А ключ к пьесе в целом он, судя по спектаклю, видит в том, что «Гамлет» — самая театральная пьеса всех времен и вместе с тем семейная драма. Как и в других своих сценических опусах последних лет, Бергман в «Гамлете» столько же вдохновенный театральный поэт, сколько наблюдательный и холодный психоаналитик.

Поэтому образы театра — актеры, музыканты и сам их спектакль, спектакль в спектакле, «мышеловка» — так ослепительны здесь, так фантастичны. Это «магический театр» наших дней, «магический театр», о котором мечтали Герман Гессе и Антонен Арто, «магический театр» на территории Уильяма Шекспира.

И поэтому Гамлет у Бергмана (его играет Петер Стурмаре) — совсем не традиционный романтический датский принц. Это наблюдательный и холодный молодой человек, у которого только одна страсть — страсть к театру. Он не любит людей, но с трогательной нежностью относится к актерам. От остального мира его в буквальном смысле тошнит (надо только иметь в виду, что «тошнота» — одно из ведущих понятий сартровского экзистенциализма). Он полон сарказма, и даже что-то волчье иногда проскальзывает в выражении его лица, так что мать и любящая Гамлета Офелия время от времени смотрят на него как на монстра. Этот Гамлет в темном свитере и темных очках — и не сын, и не жених, и не любовник. Кто же он? Прирожденный режиссер. Возможно, что именно он срежиссировал «мышеловку», спектакль из танцев и огней, сверкающую театральную дьяволиаду. А самая фантастическая бергмановская затея — та сцена, где Клавдия душат старческие руки Призрака отца,— кажется родившейся из Гамлетовых мстительных фантазий и мрачных снов, столь похожих на мстительные фантазии мальчика Александра.

Впрочем, эту сцену можно иначе истолковать, гораздо более обыденно и гораздо более страшно. Отец не верит, что сын-эгоист отомстит за него, поэтому он вынужден еще раз встать из могилы.

Итак, Гамлет — эстет, в котором близкие подозревают монстра. Такое решение даже у Бергмана лишило бы спектакль траге-

дийной глубины, если бы не одно обстоятельство, психологическое алиби для этого Гамлета в темных очках, если бы сам он не казнил себя за бессердечие и душевную черствость. Центральной сценой у бергмановского Гамлета оказывается не монолог «Быть или не быть», а тот, уже описанный нами эпизод с плащом, в котором произносится монолог «О, что за дрянь я, что за жалкий раб!» со знаменитыми словами: «Что ему Гекуба, Что он Гекубе...»

А другая важнейшая сцена у бергмановского Гамлета — та, в которой за ним увиваются Розенкранц и Гильденстерн, два столичных щеголя, два хлыща и одновременно два профессиональных осведомителя, два стукача — так эта пара задумана Бергманом и сыграна в спектакле. В этой сцене Гамлет смеется им прямо в лицо, рассказывая знаменитую притчу о флейте. Пошляки Розенкранц и Гильденстерн сбиты с толку, не замечают ничего, но более проницательный наблюдатель понял бы многое: как горд и как замкнут этот принц, и что страшными замыслами мести, которыми занята его голова, он не поделится ни с кем, всех принесет в жертву, Офелию, мать, верных друзей, но не остановится на полдороге.

Подобно лучшим режиссерам-поэтам, Бергман видит в притче о флейте важную метафору пьесы. Но он расшифровывает ее на свой лад и в своей манере. Мы помним Гамлета Скофилда и Питера Брука, английского Гамлета 50-х годов, еще сохранившего романтический облик и музыкальный строй голоса, души и мысли. Вот о нем можно было сказать: флейта. Потому что каждое впечатление, с которым его сталкивал Эльсинор, рождало немедленный отклик в его речах, в самих звуках, самой музыке его монологов. Подобное можно повторить и о хриплоголосом Гамлете — Высоцком, Гамлете с гитарой в руках и гитарной тоской в слове. Гамлет — тот, кто менее всех защищен, несмотря на свой ум, свое безумие и свою шпагу. Гамлет — тот, кому суждено быть откликом, быть ответом.

Гамлет же Бергмана и Петера Стурмаре более защищен. Молчаливый, сдержанный, без тремоло в голосе, без фортиссимо и пианиссимо и без музыкальных нот, он кажется совсем другой породы, и отчасти это так: бергмановский герой слишком приучен ко злу, чтобы вспыхивать ежеминутно. Это мизантроп конца страшного века.

Но это все-таки Гамлет, с тигриной готовностью к прыжку и почти самурайской готовностью к смерти.

И это художник, поэт: в душе его волчий вой, но и тихая музыка флейты.

Эта тихая музыка сопровождает второй акт, играет один из

актеров, флейтист, одетый во все белое гистрион, а может быть, принявший облик гистриона ангел.

Божественная мелодия звучит и перед началом спектакля: невидимый пианист тихо наигрывает медленный вальс из «Веселой вдовы» Легара.

Почему «Веселая вдова», приходится только гадать. Что это — иронический парафраз к теме королевы Гертруды, тоже вдовы, хотя и совсем не веселой? Может быть, но скорее всего музыка оперетты, единственной оперетты, которую Бергман поставил за свою долгую жизнь, введена, чтобы напомнить о прошлом, о незабытой мечте, об ушедшей эпохе, о потерянном рае. Это голос любви, знак утешения, тайный образ надежды. И когда в финале спектакля, после оглушительного треска автоматных очередей, мы постепенно приходим в себя, в нашей опустевшей душе оживает мотив, который наигрывал одинокий невидимый пианист, и снова звучит мелодия старенькой флейты.

Самого Бергмана вряд ли бы устроил подобный финал. Он ведь поставил трагедию без катарсиса и не пощадил никого, ни Горацио, расстрелянного солдатней, ни гистриона-флейтиста.

Примечания

В книгу вошли, отчасти в переработанном виде, статьи, печатавшиеся главным образом в периодических театральных изданиях. Некоторые статьи написаны специально для книги.

Станиславский.— «Наше наследие», 1988, № 2.
Образ театра.— «Театр», 1987, № 10.
Голос Чехова.— «Театр», 1980, № 10.
Приглашение к танцу.— «Театральная жизнь», 1987, № 12.
В поисках радости.— «Театр», 1967, № 4.
Петербургский Кандид.— «Театр», 1984, № 7.
Лирическое отступление.— «Театр», 1989, № 6.
Вахтанговцы.— Первая часть под названием «Памяти Сирано» напечатана в журнале «Театр», 1969, № 10; вторая часть под названием «Вспоминая Горюнова» напечатана в журнале «Театр», 1968, № 11.
Славина.— «Театр», 1967, № 2.
Флейта Гамлета.— «Правда театра», Тбилиси, 1981.
Последняя роль Высоцкого.— Напечатано под названием «Последняя роль» в журнале «Театральная жизнь», 1988, № 2.
Памяти Мейерхольда. Печатается впервые.
Дягилев.— «Декоративное искусство», 1988, № 2.
Вернисаж.— Первая часть под названием «Праздники Бенуа» напечатана в журнале «Театр», 1971, № 6; третья часть под названием «На выставке Пикассо» напечатана в журнале «Театр», 1967, № 3; четвертая часть под названием «На юбилейной выставке Матисса» напечатана в журнале «Театр», 1969, № 11; пятая часть под названием «Токийские неожиданности» напечатана в журнале «Театр», 1980, № 5. Вторая часть печатается впервые.
Крэг.— Печатается впервые.
Свидетельство Толлера.— «Театр», 1981, № 8.
После концерта Гизелы Май.— Первая часть напечатана в журнале «Театр», 1969, № 1; третья часть под названием «Голос Марлен» напечатана в журнале «Театральная жизнь», 1988, № 18. Вторая часть печатается впервые.
Австрийский триптих.— «Театр», 1984, № 2.
Частица черта.— «Театр», 1983, № 1. Вторая часть под названием «Венгерская рапсодия» напечатана в журнале «Театр», 1985, № 9.
Голоса Жанны.— «Театр», 1989, № 12.
Проза Барро.— Первая часть напечатана под названием «Барро» в журнале «Театр», 1976, № 9; вторая часть напечатана в качестве послесловия к книге Ж.-Л. Барро «Воспоминания о будущем», М., 1979; третья часть печатается впервые.
Унесенная ветром.— «Театральная жизнь», 1989, № 12.
Наука мизансцены.— Печатается впервые.
Час волка.— «Театр», 1989, № 4.

Содержание

На обложке — сцена из спектакля «Гамлет» Королевского драматического театра (Стокгольм)

На форзацах — эскизы декораций Д. Боровского к спектаклю Театра на Таганке «Гамлет»

На шмуцтитулах — сцена из спектакля Театра на Таганке «Гамлет»; макет Крэга к спектаклю МХТ «Гамлет»; сцена из спектакля «Гамлет» Королевского драматического театра (Стокгольм)

На стр. 21 — О. Ефремов
На стр. 37 — Б. Ступка (в роли Войницкого)
На стр. 53 — А. Эфрос
На стр. 67 — А. Володин
На стр. 77 — В. Ивченко (в роли Тарелкина)
На стр. 95 — С. Юрский
На стр. 99 — Р. Симонов (в роли Доменико Сориано)
На стр. 113 — Ю. Любимов
На стр. 153 — С. Дягилев (портрет работы М. Ларионова)
На стр. 163 — А. Бенуа (портрет работы К. Сомова)
На стр. 193 — К. Грасхоф (в роли Вотана)
На стр. 219 — Иоганн Штраус с женой
На стр. 235 — Ханна Хонти (в роли Цецилии)
На стр. 261 — С. Флон (в роли Жанны)
На стр. 303 — Вивьен Ли
На стр. 309 — Дж. Стрелер
На стр. 331 — И. Бергман

В. Гаевский

ФЛЕЙТА ГАМЛЕТА

ОБРАЗЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Издательский редактор А. Михалева
Художественный редактор А. Гаевская
Технический редактор А. Агафошина
Корректор О. Ширяева

Сдано в набор 22.8.89. Подписано в печать 4.4.90.
Формат $60 \times 84^1/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура т. Таймс.
Печать офсетная. Условно печ. л. 20,46
Уч.-изд. л. 25,64. Тираж 25 000 экз.
Заказ № 2987. Цена 3 р. 15 к. Изд. № 16.

В/О «Союзтеатр». 103001, Москва, Благовещенский пер., 3.
Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» Государственного Комитета СССР по печати. 113054, Москва, Валовая, 28.







3р. 15к.